

МАКСИМ ЖУК

ФРАНЦ КАФКА
ЛИТЕРАТУРА
АБСУРДА И НАДЕЖДЫ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ТВОРЧЕСТВУ



«К. проснулся незадолго до полудня. Он потянулся, не меняя своего положения, и прищурился, с удивлением глядя на блеклый свет дня. Небо было словно затянуто пеленой из пепла и свинца...» — словами о мнимой пустоте белого неба начинается свой роман «В Замок» соотечественница Кафки Марианна Грубер (р. 1944), родившаяся через 22 года после появления «Замка» (1922). Она продолжает историю, оборвавшуюся в творчестве Кафки, и знакома многим по переводу Галины Снежинской, опубликованному, почти одновременно с оригиналом, в 2004 году. В том же 2004 году Максим Жук начал читать лекции о литературе, которые постепенно сложились в его книгу «Франц Кафка: литература абсурда и надежды», родственную роману Грубер, но выстроенную не художественными, а научными усилиями. Их результат позволяет любому читателю почувствовать себя и глубоко беспомощным насекомым из «Превращения», и Максимом Жуком, мастерски находящим ориентиры в лабиринтах литературы, а главное — ощутить холодную неразрывность белых полей. Их снежная поверхность объединяет ландшафты разных стран и книги разных времен, давая пристанище людям пишущим и читающим, а с ними — буквам, чернеющим типографской краской на некогда пустых страницах. Так продолжает жить пространство, в котором вновь и вновь просыпаются Кафка и К.

*Юлиана Каминская,
кандидат филологических наук*

Филология — это не просто нравственность, как — совершенно справедливо, но все же узко — определил ее гуру профессии Михаил Гаспаров. Филология — это любовь, на что указывает греческое слово «филия», — любовь, в силу которой нравственность и возможна. В эпоху досадно механизированной филологии, занятой скорее не литературой, а рейтингами цитирования, классическая любовь стала редкостью — какой редкостью и представляется исполненное любви к литературе филологическое путешествие Максима Жука. На карте его, богатой на встречи, именно Франц Кафка оказывается, пожалуй, главной любовью — которая, стоит только прочесть эту книгу, захватывает и читателя.

*Дмитрий Хаустов,
историк философии*

УДК 821.112.2(436).09

ББК 83.3(4Авс)-8

Ж85

Максим Иванович Жук — кандидат филологических наук, доцент филологического факультета МГУ-ППИ (Шэньчжэнь, Китай).

С переводом с немецкого новеллы Карла Бранда «Обратное превращение Грегора Замзы» и авторской статьей «Восстание вечного сына, или Первый кафкианский пастиш» *В. В. Котелевской*.

Благодарим журнал «Иностранная литература» за предоставленные материалы из личного архива (опубликованная впервые на русском новелла Ф. Кафки «В исправительной колонии» в переводе С. Апта — 1964, № 1).

Жук, Максим Иванович.

Ж85 Франц Кафка: литература абсурда и надежды. Путеводитель по творчеству / М. Жук. — М. : Колибри, Издательство АЗБУКА, 2025. — 264 с. : ил. — (Человек Мыслящий. Идеи, способные изменить мир).

ISBN 978-5-389-26945-3

Книга рассказывает о творчестве Франца Кафки в связи с культурными и историческими процессами XX века, определившими мировоззрение писателя. В ней очерчены контуры его художественного мира, представлены различные варианты интерпретаций ключевых произведений Кафки: новеллы «Превращение» и романов «Америка», «Процесс», «Замок». Отдельная часть посвящена восприятию наследия писателя в русской культуре и судьбе публикации его произведений в СССР. Впервые на русском языке опубликована новелла Карла Бранда «Обратное превращение Грегора Замзы» (1916) — продолжение кафкианской новеллы «Превращение» (1912).

Книга предназначена для всех, кто интересуется творчеством Франца Кафки, культурой и литературой XX века, а также для специалистов в области литературоведения, преподавателей вузов и студентов гуманитарных специальностей.

УДК 821.112.2(436).09

ББК 83.3(4Авс)-8

ISBN 978-5-389-26945-3

© Жук М. И., текст, 2025

© Котелевская В. В., перевод на русский язык, статья, 2025

© Издание на русском языке, оформление.

ООО «Издательство АЗБУКА», 2025

Колибри®

Содержание

Введение	7
----------------	---

Лекция 1

Краткая история европейской культуры первой половины XX века	11
---	----

Лекция 2

Пути развития литературы XX века, или Что такое модернизм?	45
---	----

Лекция 3

Двойная жизнь Франца Кафки — клерка и писателя	81
---	----

Лекция 4

Художественный мир Франца Кафки	119
---------------------------------------	-----

Лекция 5

Метаморфозы Грегора Замзы в новелле «Превращение»	142
--	-----

Лекция 6

«Трилогия одиночества» Франца Кафки: романы «Америка», «Процесс» и «Замок»	178
---	-----

Лекция 7

Франц Кафка и Россия	217
----------------------------	-----

Приложение, или Еще немного Кафки

Карл Бранд. «Обратное превращение Грегора Замзы». Перевод В. В. Котелевской	241
--	-----

Восстание «вечного сына», или Первый кафкианский пастиш Статья В. В. Котелевской	246
--	-----

Примечания	251
------------------	-----

Введение

Франц Кафка — суперзвезда культуры и литературы XX и XXI веков. Его лицо можно увидеть на марках, открытках, значках, футболках, брелоках, граффити, татуировках и открывалках для пива. Имя Кафки используется для названий всевозможных кафе, баров, ресторанов, литературных клубов и книжных магазинов. Цитаты из его книг звучат в рекламе. Например, в 1970-е годы слоганом одного из сортов шнапса было: «Для тех, кто не раскусил “Зáмок”». Образ Кафки стал одним из самых популярных интернет-мемов. А количество научных трудов, написанных о его жизни и книгах, давно не поддается подсчету: их число измеряется не томами, а библиотеками. И это не метафора: уже в 1961 году полный библиографический список работ по творчеству Кафки составлял более четырех с половиной тысяч названий. Представьте, сколько их сейчас.

Степень влияния Франца Кафки на историю искусства XX и XXI веков огромна. Его образы, идеи, интонации можно встретить у Джорджа Оруэлла, Джозефа Хеллера, Курта Воннегута, Габриэля Гарсии Маркеса, Сэмюэла Беккета, Макса Фриша, Фридриха Дюрренматта, Петера Хандке, Кобо Абэ, Харуки Мураками, Ирвина Уэлша и многих других современных классиков.

Кафка оставил свой след и в других видах искусства. Существует большое количество киноверсий и театральных постановок его произведений. Экранизированы по несколько раз романы «Америка»¹, «Процесс»² и «Замок»³, новеллы «Превращение»⁴, «В исправительной колонии»⁵, «Сельский врач»⁶ и другие. Кстати, художественный фильм по мотивам «Превращения» собирался снимать великий Дэвид Линч в 1970-х годах, но, к сожалению, этот проект был заморожен по финансовым причинам. Однако под влиянием этой новеллы режиссер снял свою первую полнометражную картину «Голова-ластик» (1977). Между прочим, в третьем сезоне сериала «Твин Пикс» большой портрет Кафки висит в кабинете агента ФБР Гордона Коула, которого играет сам Дэвид Линч.

Есть оперы⁷ и балетные постановки⁸, созданные по мотивам новелл и романов Кафки. Кроме того, сам писатель превратился в литературного персонажа: в качестве героя он появляется во многих пьесах, новеллах и романах XX и XXI веков⁹. Написаны многочисленные продолжения книг Кафки: «Обратное превращение Грегора Замзы» Карла Бранда, «Обратное превращение» Иштвана Эркена, «В Замок» Марианны Грубер и другие. В конце XX — начале XXI века появились даже компьютерные игры, сюжеты которых созданы по мотивам кафкианских романов и новелл. Например, *Bad Mojo* (Pulse Entertainment, 1996), *The Franz Kafka Videogame* (Денис Галанин, 2014), *Metamorphosis* (Ovid Works, 2020), *Playing Kafka* (Charles games, 2024).

Такое пристальное внимание к творчеству довольно непростого писателя, умершего почти сто лет назад, недвусмысленно свидетельствует, что в его прозе есть важные универсальные смыслы, которые европейская культура до сих пор не может исчерпать. Кафка, один из главных писателей XX века, говорит о тех социальных, нравственных и философских проблемах нашего мира, которые мы никак не можем преодолеть.

Моя книга — это не академический текст, написанный сложным научным языком, но и не поверхностная брошюра в жанре «Кафка за 5 минут». Я постарался адаптировать для читателя литературоведческие категории и термины, но при этом не упростить содержание прозы Франца Кафки и сохранить глубину филологического прочтения его произведений. Другими словами, я хочу рассказать доступным языком о своем понимании творчества Кафки, показать исторический и культурный контексты, которые сформировали писателя, очертить контуры его художественного мира, объяснить различные варианты интерпретаций его ключевых произведений: новеллы «Превращение» и романов «Америка», «Процесс», «Замок». Отдельная часть посвящена восприятию наследия Кафки в русской культуре и судьбе публикаций его произведений в СССР. Основой для этого курса послужили лекции по истории зарубежной литературы XX века, которые я долгое время читал студентам гуманитарных специальностей в Дальневосточном федеральном университете (г. Владивосток). В дополнение к этому в этой книге впервые на русском языке опубликована новелла Карла Бранда «Обратное превращение Грегора Замзы» (1916) — продолжение кафкианской новеллы «Превращение» (1912).

Я хочу выразить большую благодарность Тамаре Георгиевне Боголеповой, Анне Анисовой, Юлиане Каминской, Вере Котелевской, Ксении Лудцевой и Кириллу Чичаеву за поддержку и помощь в работе над книгой. Сердечное спасибо студентам и вольнослушателям, которые на протяжении многих лет посещали мои публичные лекции по истории мировой литературы во Владивостоке. Благодаря вашему вниманию и заинтересованности я смог обдумать и отшлифовать те мысли, которые стали буквами на этих страницах.

Лекция 1

Краткая история европейской культуры первой половины XX века

Франца Кафку называли одним из пророков XX века (Макс Брод) и даже «сейсмографом XX столетия» (Томас Манн). Несмотря на пафос и декларативность, в этих определениях нет преувеличения. Художественные образы, созданные Кафкой, — это метафорический язык, рассказывающий о тех глобальных духовных изменениях, которые произошли с человеком и миром в XX столетии. И прежде, чем говорить о книгах этого писателя, нам нужно сказать несколько слов об эпохе первой половины XX века, в которую жил Кафка и трагическую суть которой он смог выразить.

Как можно описать историю европейской цивилизации и культуры XX столетия? Я думаю, что самый подходящий термин — *трагический парадокс*. Под парадоксом (др.-греч. *παράδοξος* — неожиданный, странный) понимается информация, которая в границах логических понятий не может быть признана ни абсолютно истинной, ни абсолютно ложной. То есть *парадоксальность* — это двойственность, множественность, неоднозначность свойств объекта или явления. Например, *конец лета* — это *начало осени*, а *рождение цветка* — это *смерть семени*, из которого он вырос.

Конечно, этот термин можно применить для характеристики и других эпох: Средневековья, Ренессанса или Просвещения. Это не случайно, так как история нашей цивилизации — это история парадоксов, и мы, люди, сознательно или бессознательно творящие историю культуры, сотканы из противоречий. Федор Достоевский говорил, что человек способен «вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения»¹. С одной стороны, у человека есть интеллект и способность создавать прекрасное, с другой — древние инстинкты, темное подсознание. XX век суммирует весь духовный опыт цивилизации, и противоречивость западноевропейской культуры в это столетие обозначается особенно рельефно.

Что было неоднозначного, двойственного, другими словами, парадоксального в XX веке? Так, произошел огромный научно-технический скачок: были побеждены многие смертельные болезни (оспа, чума, холера, туберкулез и другие), созданы новые средства коммуникации и передачи информации (телефон, телеграф, радио, телевидение, Интернет), человек освоил воздушное пространство, вышел в космос, высадился на Луне, овладел новыми видами энергии.

Но все эти, безусловно, великие открытия и события, о которых тысячи лет мечтало человечество, соседствуют в пространстве XX века с другой, темной стороной нашей истории. XX столетие — это еще и две мировые войны, тоталитарные режимы, фашистские концлагеря, ГУЛАГ, перманентная угроза ядерной войны, чудовищные экологические катастрофы. Если представить себе визуальный образ XX века, то это и Юрий Гагарин, и Адольф Гитлер — два лика человечества, которые воплощают разные потенциалы развития нашей цивилизации.

История XX века окончательно обозначила одну из главных проблем европейской культуры — технический прогресс обогнал духовное развитие человечества.

Духовные, нравственные и социальные катастрофы XX столетия сформировали содержание и специфическую художественную форму произведений не только Франца Кафки, но и всей литературы этого периода. Для того чтобы разобраться в этом, мы сделаем несколько предварительных шагов.

* * *

Думаю, здесь необходимо сделать небольшое пояснение, которое станет ключом ко многим темам этой книги. Зададим себе немного наивный вопрос: почему нам важно знать, что Франц Кафка — писатель именно XX столетия, а не, например, эпохи Ренессанса? Чтобы найти ответ, давайте подумаем, как появилось искусство. Например, наскальная живопись. Представим себе, как, кем и для чего была написана самая первая картина в истории человечества.

Наш древний предок сидит в пещере у костра. Это очень занятое и прагматичное существо, у него много дел, которые непосредственно связаны с его жизнью и смертью: ему надо есть, пить, спать и размножаться. Если он этого не будет делать, то погибнет. Поэтому ему необходимо найти пищу, догнать, убить, приготовить и переварить ее в каком-нибудь безопасном месте, а потом снова отправиться на поиски еды. Чтобы иметь поддержку в старости, ему нужно найти самку, оплодотворить ее, обеспечивать появившееся потомство. Нужно найти место для ночлега, обороняться от диких животных или людей из других племен. Напоминаю, все это непосредственно связано с его выживанием.

И вдруг это страшно занятое и прагматичное существо подходит к стене пещеры и делает нечто совершенно антипрагматичное — рисует самую первую картину в истории

культуры. Допустим, сцену охоты на оленей. Зачем он (или она) это делает? Ведь картину нельзя съесть, выпить, с ней нельзя совокупиться: она бессмысленна с точки зрения прямой пользы. Кроме того, зачем человеку изображать на стене пещеры животных, которых он может увидеть в реальности?

Дело в том, что первобытный художник нарисовал здесь не совсем сцену охоты. Он изобразил не просто оленя и охотников, а выразил свое понимание мира и указал свое место в этом мире. Через этот рисунок он сказал: «Вот это я и мои соплеменники, это моя пища, где-то вверху мой Бог, а все вместе — это мой мир». Другими словами, он не скопировал реальность, а перенес на плоскую поверхность с помощью знаков интерпретацию своего «я» и жизни.

Так возникает искусство и его самая важная задача — объяснить человеку мир, в котором он живет, показать законы и принципы, которым подчиняется бытие. Таким образом, искусство — это инструмент, позволяющий нам рефлексировать, то есть отражать свое понимание жизни. Философ Мераб Мамардашвили говорил об этом так: «[...] когда я рисую что-то, я рисую не то, что вижу, а рисую, чтобы увидеть»². Рисунок с изображением охоты потребовался первобытному человеку, чтобы охватить одним взглядом мир, в котором он живет. Именно для этого нам и нужно искусство — чтобы видеть себя и мир в одном образе. Эту важнейшую интенцию искусства метафорически сформулировал Уильям Блейк: увидеть мир в зерне песка (*to see a World in a Grain of Sand*):

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность,
И небо — в чашечке цветка³.

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour⁴.

Итак, важнейшая (но, конечно, не единственная) функция искусства — объясняющая, или этиологическая. Литература, живопись, скульптура и другие эстетические феномены отражают наши *представления* о сущности мира и о природе человека, что помогает увидеть, как в зеркале, образ нашего мира.

Очень важно подчеркнуть, что искусство, как и наука и религия, выражает не абсолютные законы и свойства мира, а картину / модель мира и человека. Другими словами, в произведении искусства вы видите не объективную сущность Бытия, а прежде всего те смыслы, которыми человек наделяет свою жизнь. Ведь первобытный художник изобразил не весь мир, а его небольшой элемент, только то, что он понимал и различал во Вселенной. Поэтому, когда литературоведы делят историю культуры на такие периоды, как Античность, Средневековье, Возрождение, XVII век, эпоху Просвещения, XIX и XX века, они выделяют не просто условные хронологические отрезки человеческой истории. В данном случае речь идет о картине мира, которая была свойственна человеку в определенную эпоху.

Приведу пример с котиками. Если черный кот перейдет дорогу человеку, воспитанному в славянской культуре, тот воспримет это как дурной знак. В англо-саксонской же культуре черная кошка — добрая примета, обещающая богатство и удачу. Кто прав, интерпретируя эту ситуацию? Конечно, кошка, которая просто идет по своим делам.

В Средние века кошки вообще были объявлены аватарами Сатаны, существами, через которых в мир приходит зло, поэтому их безжалостно уничтожали. Отчасти это вызвало

чумные эпидемии, так как некому было убивать крыс, переносивших болезнь. Вам это, конечно, кажется дикостью, но если бы вы жили в средневековую эпоху, то с чувством христианского долга убивали бы пушистых тварей, которые сейчас кажутся вам такими милыми. Если бы вас с детства учили видеть в солнце огненный глаз бога, то вы бы его видели. А простая пластиковая бутылка с водой, попав в ваши первобытные или средневековые руки, могла бы стать вашим божеством, которому вы поклонялись бы и приносили жертвы. Дело в том, что сознание, не вооруженное критическим мышлением, — это пластилин, из которого можно вылепить все что угодно, в такого человека можно вложить абсолютно любую версию мира.

Какое отношение все это имеет к литературе XX века? Самое прямое. Художник, поэт, скульптор изображает, прежде всего, не саму реальность, а свое понимание жизни, выраженное в художественном образе. Другими словами, рисует не кошку, переходящую дорогу, а свое представление о кошке. Он превращает это существо в метафору, аллегорию, символ, чтобы выразить какую-либо идею, отражающую определенное мировидение.

Приведу еще один пример. Животное существует только в одном мире, это мир предметов и объектов, которые делятся на съедобные / несъедобные, опасные / неопасные и так далее. А человек, как справедливо говорит Алексей Машевский, живет в двух мирах: в мире предметов и в мире смыслов, которыми он наделяет предметы или явления. И проблема в том, что мир материальный почти не меняется: океаны, горы, континенты трансформируются так медленно, что мы этого не замечаем. А вот мир смыслов меняется (и достаточно быстро) на протяжении жизни отдельно взятого человека и на протяжении существования цивилизации. Вы можете заснуть атеистом, а проснуться верующим, или наоборот. Чтобы ориентироваться в мире предме-

тов, нужна географическая карта, а чтобы ориентироваться в мире смыслов, нужно искусство, которое фиксирует изменения в нашем понимании мира⁵.

Вспомните, как выглядят античные статуи: «Дискобол» (V век до н. э.), «Копьеносец» (V век до н. э.), Ника Самофракийская (II век до н. э.) и другие. Это всегда красивые, объемные и зачастую обнаженные или полубнаженные тела. Древние эллины не разделяли тело и душу. Именно поэтому для них был важен обряд похорон, и они хоронили даже трупы закланных врагов.

А теперь вспомните, как выглядит человеческое тело на средневековых иконах и миниатюрах. Человеческая фигура изображалась художником этой эпохи схематично и двумерно. В раннесредневековой скульптуре и живописи плоские антропоморфные фигуры почти сливаются с геометрическим орнаментом. Например, алтарь короля Рахиса (около 737–744 гг.) или Келлская книга (около 800 г.). Почему в средневековом искусстве именно такие изображения людей? Человек этой эпохи уже не воспринимает себя, как эллин, в единстве телесного и духовного. В его картине мира тело и душа разделены. Тело — это оболочка, в которой томится бессмертная душа, пытающаяся познать сакральную суть бытия.

Средневековый мыслитель Августин Аврелий считал, что в процессе мышления душа отделяется от тела: «Когда мы производим умозаключения, то это бывает делом души. [...] Притом то, что мыслится, должно (по крайней мере, в момент осмысления) полагаться неизменным, телесное же постоянно пребывает в становлении. Поэтому тело не может помогать душе в ее стремлении к пониманию, хорошо уже, если оно не мешает» («О бессмертии души»)⁶.

Однако затем, в культуре эпохи Возрождения, тело реабилитируется, и телесность возвращается в искусство. Ренессансные скульпторы и художники изображают человека

и антропоморфных сакральных персонажей полнокровными, трехмерными и красивыми.

Вспомните скульптуру Микеланджело Буонарроти «Давид» (1504). Это изображение молодого обнаженного мужчины. Зададим себе важный вопрос: почему Микеланджело изваял Давида без одежды? Вспомним библейскую легенду. Давид — пастух, победивший филистимского воина-великана по имени Голиаф. У Давида не было почти ни одного шанса выжить в этом бою, но он не только выжил, но и победил. Голиаф — олицетворение тех сил, которые всегда больше и мощнее человека. Это может быть природа, общество или судьба. А Давид — человек, это мы с вами, то есть существо, которое, зная о своей почти неизбежной обреченности, побеждает то, что сильнее его.

Очень важно, что гениальный Микеланджело изобразил Давида не после победы, как до него делали Донателло и Верроккьо, а перед битвой. Мы видим в лице и теле Давида мужество и силу, но видим и сомнение. Он не знает, что победит, но уже принял решение и готов умереть. Однако Давид — человек, поэтому он хочет жить. И в каждой мышце его тела мы различаем ураган противоречивых мыслей и борьбу чувств.

Через наготу Давида Микеланджело, с одной стороны, показывает в совершенной мускулатуре величие человеческого духа, красоту мужества, а с другой, хрупкость и незащитность человеческого тела. То есть в творчестве и мировоззрении Микеланджело тело и дух уже не противопоставляются, как в средневековой картине мира. Телесное в искусстве Возрождения становится способом выражения высоких духовных смыслов.

Таким образом, когда мы говорим, что Франц Кафка — писатель XX века, это значит, что его творчество выражает определенное мировоззрение, сформированное историческим и культурным контекстом данной эпохи.

Однако здесь стоит сделать оговорку. Я думаю, что гениальным творческим личностям, таким, например, как Софокл, Данте, Шекспир, Кафка и многим другим, все-таки удастся сквозь границу сознания, сформированного культурой, пробиться к вечному, сверхчеловеческому, трансцендентному смыслу и выразить его в слове, камне, краске или звуке.

История искусства и культуры — это история человеческой души и мысли, история нашей бесконечной попытки понять себя и постичь то, что за гранью нас. Я думаю, что одна из самых интересных вещей в жизни — это видеть историю искусства и культуры как единый, живой и динамичный процесс, как путешествие по разным вариантам понимания мира.

Альберт Эйнштейн в речи «Мотивы научного исследования» (1918) говорил об этой духовной потребности: «Человек стремится каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира для того, чтобы оторваться от мира ощущений, чтобы в известной степени попытаться заменить этот мир созданной таким образом картиной. Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему. На эту картину и ее оформление человек переносит центр тяжести своей духовной жизни, чтобы в ней обрести покой и уверенность, которые он не может найти в слишком тесном головокружительном круговороте собственной жизни»⁷.

* * *

А теперь мы можем вернуться к разговору о культуре и литературе XX века.

Какие исторические события, социальные и духовные процессы и факторы сформировали мировосприятие человека первой половины XX века, которое отразилось в художественных образах искусства той культурной эпохи?

Прежде всего, это главное событие истории начала XX столетия — **Первая мировая война (1914–1918)**, которая радикально изменила социальную и духовную жизнь Европы и представления человека о культуре, религии и политике.

Человеку, живущему в начале XXI века, это чудовищное по масштабам и жестокости событие кажется таким же далеким и туманным, как Троянская война. И названия Марна, Ипр, Верден, Сомма, Танненберг, скорее всего, ничего не говорят и не вызывают внутреннего содрогания. Но для человека первой половины XX века они были такими же кошмарными, как для нас Освенцим, Бухенвальд, ГУЛАГ, Чернобыль, 11 сентября, Норд-Ост, Беслан, Кемерово.

Причиной начала Первой мировой войны послужило сложное переплетение экономического противостояния, политических амбиций и межнациональных конфликтов стран Европы на рубеже XIX–XX веков. Франция хотела взять реванш за позорно проигранную Германии франко-прусскую войну (1870–1871). Англия, которая на протяжении многих столетий была главной экономической державой мира, защищала свои интересы: уже к 1890-м годам Германия занимала первое место по объемам ВВП в Европе, конкурируя с Великобританией. Россия отстаивала идеи панславизма, стремилась вытеснить немцев с Балканского полуострова, обрести контроль над Черным морем и отвоевать выход в Средиземное.

Однако никто не ожидал, что война будет такой жестокой, масштабной и длительной. Убийство австрийского эрцгерцога Франца Фердинанда в Сараево 28 июня 1914 года, послужившее формальным поводом для мировой войны, довольно продолжительное время воспринималось как заурядное происшествие, банальный сюжет для бульварных изданий. В дневнике Франца Кафки есть короткая запись, датированная 2 августа 1914 года: «Германия объ-

явила России войну. После обеда — школа плавания»⁸. Но уже через месяц он написал: «Ход мыслей, связанных с войной, мучителен, они разрывают меня во все стороны [...]» (Дневник, 13 сентября 1914 года)⁹. И далее в записях Кафки можно прочитать размышления о войне и ее жертвах, наброски и фрагменты рассказов и даже описание его снов об этой катастрофе. В докладе, который писатель прочел 5 февраля 1917 года, он говорил: «[...] мировая война вобрала в себя все человеческое горе»¹⁰.

Император Германии Вильгельм II был уверен, что конфликт будет локальным и не получит широкого распространения. Когда война все-таки началась, он был настолько убежден в быстрой победе, что, рассчитывая дойти до Парижа через 39 дней, заявил: «Обед у нас будет в Париже, а ужин — в Санкт-Петербурге». Политики-оптимисты говорили, что война продлится три месяца, пессимисты давали срок полгода. Война должна была стать стремительной и блистательной военной операцией. Но она завела европейскую цивилизацию в тупик, навсегда изменила мировую политику и стала причиной последующих исторических катастроф.

Масштабы, сущность и влияние этого события на историю XX века можно выразить в трех определениях: *глобальность, технологичность, абсурдность*.

Чтобы понять *глобальный* характер Первой мировой войны, представьте себе количество воюющих стран и размер театра военных действий. Основные участники конфликта — главные мировые державы. Прежде всего, Антанта (*фр.* entente — согласие) — военно-политический блок Франции, Великобритании и России (позже к ним присоединились США, Италия и некоторые другие страны). Этим государствам противостоял так называемый Четверной союз Германии, Австро-Венгерской империи, Османской империи и Болгарии. Но это еще не все участники конфликта:

в Первую мировую было втянуто 38 из 59 существовавших тогда стран.

Война охватила не только территорию Европы от Средиземного и Черного до Балтийского морей, она велась на всех океанах. Боевые действия шли на территории Африки (Того, Камерун, Танганьика) и Азии (Палестина, Месопотамия, Турция, Китай), где воюющие стороны оспаривали друг у друга колониальные территории, месторождения полезных ископаемых и плодородные земли.

Количество сражавшихся составило около 80 миллионов человек, из которых 10 миллионов были убиты. В Первой мировой войне погибло больше, чем за все войны, которые велись на Земле в предыдущие 1000 лет. 20 миллионов человек были ранены или остались инвалидами. В Европе нельзя было найти семьи, где не было убитого, раненого, искалеченного. После войны 3 миллиона гектаров земли долго оставались непригодными для земледелия из-за остатков многокилометровых военных укреплений, осколков снарядов, загрязнения химическим оружием и огромного количества трупов.

Первая мировая была *технологичной* войной, то есть смертоносной битвой технологий, инженерных систем и военных изобретений. Все новейшие для того времени научные открытия использовали для создания новых видов вооружения, обладавших невиданной разрушительной силой: танков, отравляющих газов, тяжелой артиллерии, минометов, пулеметов, огнеметов, дирижаблей, самолетов, подводных лодок. Возникли танковые и химические войска, отряды противовоздушной обороны. Увеличилось значение инженерных подразделений, и снизилась роль кавалерии.

Война шла не только на земле и воде, но и под водой, и в воздухе. Немецкие подводные лодки наносили сокрушительные удары по британским и американским кораблям, немецкие самолеты и дирижабли бомбили английские го-

рода. Авиация быстро выделилась в новый род войск, стала подразделяться на разведывательную, истребительную и бомбардировочную.

Первая мировая война — это ситуация, где солдат часто не видел врага и не мог проявить свои доблесть и мужество. Война перестала быть личным поединком: многие погибали, даже не увидев лица противника. Смерть приходила из-под воды как торпеда или мина, падала с неба как снаряд, пуля или осколок, возникала из воздуха в виде ядовитого газа. В условиях этой войны роскошные мундиры, кивера и плюмажи XIX века были неуместны, их сменило одинаковое военное обмундирование защитного цвета.

Как многие войны предыдущих эпох, Первая мировая была *абсурдной*, но размах этой трагической иррациональности поражал даже на многовековом кровавом фоне европейской истории.

Главы основных противоборствующих держав — Николай II (Россия), Георг V (Великобритания), Вильгельм II (Германия) — были двоюродными братьями. Вильгельм II даже приходился крестным отцом русскому цесаревичу Алексею. Но близкое родство императоров не помогло им решить политические проблемы мирным путем и предотвратить мировую бойню. Все воюющие стороны заявляли высокие духовные идеалы и цели, оправдывавшие войну: помощь братским славянским народам, выполнение союзнического долга, борьба за великую культуру. Папа римский Бенедикт XV в 1914 году назвал Первую мировую войну «самоубийством Европы», он неоднократно обращался к враждующим сторонам с просьбами о примирении и планами мирного урегулирования, но все эти предложения понтифика оставались без ответа.

В результате Первой мировой войны радикально изменился политический облик мира, ни одна европейская страна не осталась прежней. Исчезли императорские династии:

немецкие Гогенцоллерны, австрийские Габсбурги, русские Романовы. Из великих империй осталась только Великобритания, а Российская, Германская, Австро-Венгерская и Османская перестали существовать. На их месте появились новые государства с новыми границами и политическими принципами.

Казалось, окончание Первой мировой войны должно разрешить все политические проблемы, но оно создало новые и углубило старые. Большинство государств либо остались недовольны итогами войны и хотели больше территорий и компенсаций (Польша, Венгрия, Болгария, Сербия, Италия), либо, как Германия, чувствовали себя униженными и хотели реванша. Немецкое правительство было вынуждено подписать оскорбительный для Германии договор, по которому страна выплачивала огромную контрибуцию, теряла ключевые территории, не имела права производить новые виды вооружения. Уже в 1919 году многие политики понимали, что такое унижение немцев станет почвой для нового военного конфликта, но их голоса не были услышаны. В дальнейшем заложенные после Первой мировой войны политические противоречия приведут к становлению в Германии национал-социализма, лидерами которого будут ветераны прошедшей войны (Адольф Гитлер, Герман Геринг, Эрнст Рём, Рудольф Гесс и другие), и станут в итоге причинами Второй мировой войны (1939–1945).

Именно поэтому многие историки и социологи говорят, что нельзя разделять Первую и Вторую мировые войны, это единый процесс, который начался в 1914 году и закончился только в конце 1945-го. А период с 1918 по 1939 год — это перемирие, но не мир.

Стоит повторить: Первая мировая война — важнейшая социальная и духовная катастрофа XX века, после которой мир и человек стали совершенно другими, а цивилизация и мышление XIX века прекратили свое существование.

Возвращаясь из пространства истории на территорию культуры, надо сказать, что Первая мировая война вызвала прежде всего духовную катастрофу: она разрушила веру человечества в благотворность таких ключевых для европейской культуры категорий, как *разум* и *научно-технический прогресс*. А ведь рациональность — это фундаментальная особенность европейской культуры, основы которой были заложены еще на рубеже VI–V веков до нашей эры древнегреческими философами Парменидом и Зеноном Элейским. В эпоху Нового времени разум был провозглашен основной силой, познающей и преобразующей жизнь. Например, Рене Декарт в сочинении «Рассуждение о методе» (1637) утверждал, что лишь разум может дать человеку достоверное и необходимое знание. Эту идею поддерживали и развивали в XVII–XVIII веках Бенедикт Спиноза, Никола Мальбранш, Исаак Ньютон, Готфрид Лейбниц, Вольтер и другие европейские ученые и мыслители.

Вследствие идеализации разума, развития науки и распространения образования в начале XIX века произошла научно-техническая революция. Именно она сформировала главную черту мироощущения этой эпохи — веру в бесконечный прогресс человечества и познаваемость мира. Это оптимистическое мировидение утвердилось в сознании человека XIX столетия благодаря поражающим воображение темпам технического развития.

Самый первый паровоз был создан в 1815 году, а уже в 1900-м в Европе было 284 тысячи километров железных дорог. Если в начале XIX века главным средством связи был почтовый дилижанс, то в конце появляются революционные способы коммуникации — телефон (1876) и радио (1893). Создается большое количество изобретений, которые помогают облегчить человеческий труд и жизнь: динамо-машина, динамит, железобетон, электрическая лампа, кинематограф, рентгеновский луч, вертолет,

аэроплан, электрический трамвай, конвейер для сборки автомобилей.

Большая часть населения Европы к концу XIX века была грамотной, а начальное образование — всеобщим. Наука открывала человеку новые горизонты познания окружающего мира. Наблюдая эти стремительные перемены, было сложно не верить в лучшее будущее, в мирное поступательное развитие цивилизации; вечный, или хотя бы долгий, мир казался вполне достижимым.

Именно поэтому период европейской истории между последними десятилетиями XIX века и 1914 годом получил название *la belle époque* (фр. «прекрасная эпоха»). Многие были склонны не замечать опасных сторон технического прогресса, который стимулировал создание новых технологий уничтожения, очень многие недооценивали накапливающиеся политические противоречия, столкновения экономических интересов.

Конечно, определенная часть европейской интеллигенции в конце XIX века различала в будущем черты возможной катастрофы, поэтому параллельно с оптимистическим взглядом на грядущее формируется так называемый *синдром конца века*, или *fin de siècle* (фр. «конец века»). То есть мироощущение, которое характеризуется чувством неуверенности в завтрашнем дне, состоянием тревоги, предчувствием грядущей катастрофы. Это отражено во многих произведениях искусства рубежа XIX–XX веков: «Слепые» Мориса Метерлинка, «Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Остров пингвинов» Анатolia Франса, «Вишневый сад» Антона Чехова.

Возможно, одно из самых ярких визуальных воплощений *fin de siècle* — картина норвежского художника Эдварда Мунка «Крик» (1893): на фоне кроваво-красного заката изображена фигура кричащего человека, чье бесполое лицо похоже на череп. Человек плотно зажимает уши ладоня-

ми, будто этот крик может его убить. На заднем плане видны удаленные силуэты двух незнакомцев, которые кажутся совершенно равнодушными к происходящему.

Предчувствие грядущих катаклизмов не обмануло человечество: политические и экономические конфликты между соперничающими капиталистическими странами привели к Первой мировой войне, которая показала окончательный разрыв разума и научно-технического прогресса с человеческой нравственностью. Повторю, что все новейшие научные открытия были использованы для создания новых видов вооружения: танков, отравляющих газов, тяжелой артиллерии, пулеметов, самолетов, подводных лодок. Целью науки отныне не являлся человек и его жизнь. Теперь наука существует автономно от всего человеческого и решает свои проблемы, абстрагированные от жизни и морали. Франц Кафка выразил этот трагический парадокс в афоризме: «Клетка пошла искать птицу»¹¹.

Справедливости ради стоит сказать, что наука всегда обслуживает войну, но опять-таки подобного размаха техногенного кошмара человечество еще не видело. В битве на реке Сомма (1916) за четыре месяца было убито около 1 200 000 человек, что сделало это сражение одним из самых кровопролитных в истории человечества. Имейте в виду, что жертв было бы гораздо меньше, если бы не грандиозные научные достижения начала XX века. 10 миллионов погибших в Первой мировой войне — это чудовищный и позорный триумф науки и новых технологий.

Кроме Первой мировой войны, важнейший фактор, формирующий новую модель интерпретации жизни в XX веке, — **разрушение христианской картины мира**. В XX столетии христианство не исчезает, но мировосприятие, система понятий и ценностей, характерные для данной религии, «перестают доминировать в духовной жизни общества и пронизывать все сферы существования» (Юлиана

Каминская)¹². Это духовная тенденция отразилась в книгах многих философов и писателей XX века: Жан-Поля Сартра, Альбера Камю, Франца Кафки, Джеймса Джойса, Луи Фердинанда Селина, Сэмюэля Беккета, Эжена Ионеско и других.

Однако необходимо добавить, что в 1930–1950-е годы в европейской культуре начинается не только разрушение христианской картины мира, но и **параллельный процесс регенерации христианских ценностей**. Эта тенденция выражается в трудах многих философов и теологов (Жана Маритена, Габриэля Марселя, Пьера Тейяра де Шардена, Карла Барта, Пауля Тиллиха), а также писателей (Гилберта Честертона, Томаса Элиота, Клайва Льюиса, Грэма Грина, Ивлина Во, Франсуа Мориака). Как пишет Ольга Ушакова, «...для всех этих художников религия является единственной гарантией сохранения подлинных духовных ценностей, спасения европейской культуры “от самоубийства”»¹³. В этом курсе лекций вы увидите, что в творчестве Франца Кафки переплетаются обе тенденции духовной жизни европейской цивилизации.

Давайте задумаемся, зачем человеку нужна религия? Важнейшая функция любой религиозной концепции — *объяснительная*. То есть христианство, иудаизм, ислам, буддизм, индуизм и другие духовные модели дают нам очень важное знание: они рассказывают, как появился мир, как он устроен, чем он закончится, какое место в этом мире мы занимаем, по каким законам и ради чего мы должны жить, что будет с нами после смерти. Религия как один из способов интерпретации мира рисует человеку духовную карту его судьбы, жизни и смерти.

Но в контексте трагического и кровавого XX века христианская концепция в глазах многих людей была дискредитирована и оказалась неспособной интерпретировать жестокую реальность нового столетия. Конечно, процесс разложения

христианской модели мира начался задолго до XX века. Возможно, с самого начала истории христианской религии человек стал испытывать сомнение в ее постулатах. Однако события нового столетия, а также альтернативные научные теории происхождения и развития мира самым наглядным и болезненным образом показали несостоятельность традиционного мировосприятия, отраженного в христианстве.

В романе Анри Барбюса «Огонь» (1916), который рассказывает о катастрофе Первой мировой войны, есть важный эпизод, иллюстрирующий эту мысль. Пилот летит над линией фронта и видит с высоты, как одновременно на французской и немецкой территориях солдаты принимают участие в обряде литургии:

Чем больше я снижался, тем ясней я видел, что эти две толпы одинаковы, совсем одинаковы, так что все казалось нелепостью. Любая из этих двух церемоний была отражением другой [...]. Я услышал рокот, единый рокот. Я разобрал, что это молитва; это было единое песнопение; оно поднималось к небу мимо меня. [...] Я летел очень низко и расслышал два возгласа, единый крик: «Gott mit uns!»¹⁴ и «С нами бог!» В эту минуту в мой самолет попала шрапнель.

Раненый покачивает перевязанной головой. Его мучает это воспоминание. Он прибавляет:

— В эту минуту я решил: «Я сошел с ума!»

— Это жизнь сошла с ума, — говорит зуав.

У рассказчика горят глаза; он словно бредит; он старается высказать неотвязную мысль.

— Да как же это? Вы только представьте себе: две одинаковые толпы, обе выкликают одинаковые и все-таки противоположные слова, испускают враждебные и в то же время однородные крики? Что должен ответить господь бог? Я знаю, что он знает все, но, даже зная все, наверно, не знает, что делать. [...]

— Да богу на нас плевать, не беспокойся!

— И что тут удивительного? Ведь ружья тоже говорят на одном языке, а это не мешает народам палить друг в друга, да еще как!

— Да, — замечает летчик, — но бог-то один. Я еще понимаю, что люди молятся, но куда эти молитвы доходят?¹⁵

Но человек — не камень и не плесень, он не может жить в пустоте, ему нужен смысл, необходим проводник, который сможет объяснить причину его пребывания на земле и структуру Бытия. Поэтому, по справедливому утверждению Юлианы Каминской, из-за кризиса христианской картины мира в XX веке актуализировались альтернативные модели объяснения жизни: *наука, искусство, философия, политика*¹⁶. Все перечисленные феномены культуры часто называют «субститутами религии», так как их объединяет общая цель — объяснить человеку устройство мира, истолковать цель и принципы человеческого существования. Однако эти модели интерпретации жизни тоже оказываются несостоятельными в контексте катастроф XX века.

Наука — вечный конкурент религии в борьбе за сознание и душу человека. Уже в эпоху Нового времени она серьезно потеснила религиозное мировосприятие. Однако наука не может полностью заменить человеку религию. Дело совсем не в том, что она опровергает существование Творца, ведь зачастую многие ученые, например Исаак Ньютон или Альберт Эйнштейн, сочетали в своем сознании религиозные представления и научное мировидение. Как писал создатель теории относительности, «наука без религии хрома, религия без науки слепа»¹⁷.

Но проблема в том, что духовное вероучение дает человеку целостную картину мира, связывая в единое все элементы и феномены жизни, природы и культуры. А наука вручает ему лишь фрагментарный набор сведений и фак-

тов, никак не складывающихся в законченный образ мира. Научное знание — это огромный набор дисциплин (физика, социология, химия, юриспруденция, лингвистика и так далее), которые либо условно связаны между собой, либо вообще не связаны. Подумайте, как соотносятся закон тяготения со смыслом жизни или геометрия с нравственными ценностями. Это значит, что в науке не существует единого знания, так как оно раздроблено на множество областей. И вряд ли возможно создать единую теорию, которая объединила бы все фундаментальные дисциплины в целостную картину жизни. А религия дает или, точнее сказать, давала человеку законченный и гармоничный образ мира.

Более того, наука не работает с абсолютным знанием, она оперирует научными моделями, которые могут или полностью опровергаться, как это было с геоцентрической моделью Вселенной Аристотеля — Птолемея, или дополняться, как это произошло с теорией гравитации Исаака Ньютона. Стивен Хокинг в книге «Краткая история времени» (1988) говорит: «Любая физическая теория всегда носит временный характер в том смысле, что является лишь гипотезой, которую нельзя доказать. Сколько бы ни констатировалось согласие теории с экспериментальными данными, нельзя быть уверенным в том, что в следующий раз эксперимент не войдет в противоречие с теорией»¹⁸.

Кроме этого, каждый раскрытый наукой вопрос порождает массу новых, которые затем провоцируют другие вопросы, и так до бесконечности. Но, помимо всего сказанного, главный недостаток науки — отсутствие нравственного измерения. Ведь религия — это не только набор сведений о мире и человеке, но и определенная система духовных ценностей и нравственных ориентиров. Пускай они не всегда осуществляются в личной или коллективной практике верующих, но этическая модель существует хотя бы в идеале. А наука не знает моральных ограничений, ее открытия

могут быть использованы для любых целей: с помощью научных знаний вы можете построить и детский сад, и концлагерь. Во время Первой мировой войны, когда крупнейшие ученые участвовали в разработках новых орудий уничтожения, человек имел возможность наглядно убедиться в имморализме науки. Осип Мандельштам писал об этом в стихотворении «А небо будущим беременно...» (1923, 1929):

А вам, в безвременье летающим
Под хлыст войны за власть немногих, —
Хотя бы честь млекопитающих,
Хотя бы совесть ластоногих.
И тем печальнее, тем горше нам,
Что люди-птицы хуже зверя,
И что стервятникам и коршунам
Мы поневоле больше верим¹⁹.

В этом отрывке речь идет об использовании аэропланов для ведения военных действий. Русский поэт иллюстрирует один из самых трагических парадоксов XX века. Человеческий разум создал механизм, способный поднимать людей в небо, приближать их к Космосу и Красоте. Но, увы, человек использует воздухоплавательный аппарат как орудие смерти («И тем печальнее, тем горше нам, что люди-птицы хуже зверя»).

Другие альтернативные способы объяснения мира — это *философия* и *искусство*. И философы, и писатели преследуют общую цель — показать человеку сущность и свойства мира. Такую задачу перед собой ставили Платон, Аристотель, Данте, Шекспир и многие другие. Однако у философии и искусства есть общий изъян — противоречия в представлениях о мире. Например, в VI веке до нашей эры греческий философ Парменид утверждал, что мир стабилен и неподвижен, а его современник Гераклит Эфесский

говорил, что Вселенная и ее элементы пребывают в бесконечном становлении. О свойствах Бытия и природе человека спорили Сократ и философы-софисты, Платон и Аристотель, Фрэнсис Бэкон и Рене Декарт, Энтони Шефтсбери и Бернанд МанDEVиль, Георг Гегель и Артур Шопенгауэр, Жан-Поль Сартр и Альбер Камю. Аналогичные дискуссии, очные и заочные, вели Эсхил и Еврипид, Луис де Гонгора и Франсиско де Кеведо, Даниэль Дефо и Джонатан Свифт, Вольтер и Жан-Жак Руссо, Чарльз Диккенс и Уильям Теккерей, Лев Толстой и Федор Достоевский, Эмиль Золя и Оскар Уайльд. Таким образом, философия и искусство внутренне противоречивы и опять-таки не могут полноценно заменить целостную картину мира, которую давало религиозное мировоззрение.

Главные *политические режимы XX века* (фашизм, коммунизм, различные версии демократии) начинались как новый этап в понимании реальности. Политика — это всегда определенное мировоззрение, которое формирует социальную иерархию и систему ценностей. В своем истоке фашизм начинался с патриотических лозунгов и декларации идей социальной справедливости, коммунизм своими корнями уходит в христианство, демократия в американском варианте опирается на протестантизм. Однако все политические теории XX века на практике мутировали в античеловеческие тоталитарные режимы. У политики есть такой же изъян, как и у науки, — отсутствие нравственного основания. Политические лидеры, как правило, манипулируют важнейшими духовными ценностями (семья, родина, культура, религия, свобода), которые в результате этого обесцениваются. Говоря метафорически, политическая теория — это дождевая вода, которая, смешиваясь с почвой практики, обычно превращается в грязь.

Таким образом, в условиях разложения христианской картины мира ни один из альтернативных способов

объяснения жизни не может дать человеку XX века целостную систему Бытия, объяснить, как и почему устроена жизнь, в чем ее цель.

Однако Первая мировая война, разрушение христианской картины мира, актуализация науки, искусства, философии, политики как альтернативных моделей объяснения жизни — это еще не все факторы, которые формируют новое понимание жизни.

В начале XX века во многих областях знания произошел **научный переворот**, поменявший прежние представления о мире. Следует сказать, что уже во второй половине XIX века ученые совершили колоссальный научный прорыв. Например, небольшие отклонения Урана от своей орбиты позволили предположить существование рядом с ним неизвестной планеты. И в 1846 году был открыт Нептун. Причем именно в той точке, где он должен был находиться согласно расчетам. В 1874 году были опубликованы уравнения Джеймса Максвелла, обобщавшие свойства электрических и магнитных полей. Благодаря этому была предсказана возможность существования электромагнитных волн, которые и обнаружили в 1887 году.

В конце XIX века фундаментальные открытия происходили почти каждый год: в 1895-м Вильгельм Рентген обнаружил рентгеновское излучение, в 1896-м Анри Беккерель выявил феномен радиоактивности, в 1897-м Джозеф Джон Томпсон открыл электрон. В 1909 году Эрнест Резерфорд, ученик Томпсона, устранил представления об атомах как неделимых частицах материи. Он обнаружил, что структура атома неоднородна: в его центре находится ядро, вокруг которого вращаются электроны, как планеты вокруг Солнца. Вспомним, что само греческое слово «атом» имеет значение «неделимый».

Парадоксальным образом интенсивное научное развитие в конце XIX века заставило многих ученых пове-

рить, что наука ответила на все основные вопросы Вселенной и после Исаака Ньютона (1642–1727) и Джеймса Максвелла (1831–1879) открывать уже нечего. Например, в 1894 году Альберт Майкельсон утверждал, что дальнейший прогресс в физике будет связан исключительно с повышением точности измерений. А в 1900 году английский физик Уильям Томсон говорил, что ученым уже известно, как устроен мир, и осталось всего несколько нерешенных научных проблем. Когда молодой Макс Планк, будущий основоположник квантовой теории, спросил у своего учителя совета по поводу профессии физика, тот рекомендовал ему выбрать другое поле деятельности, потому что физика, по существу, уже закончена. Однако научные открытия начала XX века показали, мягко говоря, преждевременность таких выводов.

Специальная теория относительности Альберта Эйнштейна, сформулированная ученым в 1905 году, изменила представление о независимости времени и пространства как основных форм бытия. Исаак Ньютон в XVII веке считал, что время подобно стреле, которая летит из исходной точки вперед по прямой, никогда никуда не отклоняясь. Кроме того, ньютоновское время было абсолютно и шло во всей Вселенной одинаково: одна секунда на Земле полностью соответствовала одной секунде на Марсе и на других планетах. Эйнштейн в начале XX века ввел концепцию относительного времени, согласно которой одна секунда на Земле не равна одной секунде на Марсе. Ученый доказал, что время в разных точках Вселенной может идти с разной скоростью в зависимости от того, как быстро вы движетесь. В его понимании время — это река, течение которой может ускоряться и замедляться рядом с небесными телами.

Эйнштейн доказал, что эффект гравитации возникает не из-за того, что существует некая таинственная сила, притягивающая тела друг к другу. Его теория говорит, что

притяжение между объектами возникает по причине искривления пространства и времени. Представьте себе тяжелый шар, лежащий на упругой кровати. Он будет продавливать ее своим весом. А затем бросьте рядом с большим шаром шарик поменьше. Он будет катиться не по прямой, а вокруг большого шара. Вы видите, что вмятина на поверхности кровати определяет движение маленького шара. Аналогичным образом Земля вращается вокруг Солнца из-за кривизны пространства. Согласно Эйнштейну, Земля притягивает к себе наши тела, потому что планета искривляет пространственно-временной континуум и толкает нас вниз к поверхности. А у нас создается иллюзия существования гравитационной силы, которая притягивает объекты друг к другу²⁰.

Таким образом, мир, заново открытый великим физиком, оказался более сложным, чем он виделся ученым предыдущих эпох. Под влиянием идей Эйнштейна были радикально пересмотрены классические представления о времени и пространстве. Его теория заставила науку XX века отказаться от объяснений, которые диктовал традиционный здравый смысл. Впоследствии труды Эйнштейна стали толчком для изучения таких феноменов, как путешествия во времени, черные дыры, расширение Вселенной.

Кстати, Франц Кафка слушал лекции Эйнштейна, когда тот жил в Праге и был преподавателем Немецкого университета в 1911–1912 годах. И в понимании парадоксальной природы реальности у двух титанов XX века есть немало общего.

Новое поколение ученых, пришедших в науку после Эйнштейна, еще более радикально изменило привычные представления о сущности и свойствах реальности. Например, физик Вернер Гейзенберг в 1927 году ввел в научный обиход принцип неопределенности, который установил предел точности измерения частиц. В общих словах эта концеп-

ция говорит о невозможности одновременно с точностью определить и координаты, и скорость квантовой частицы. В XIX веке ученые полагали, что точность измерения ограничивается лишь точностью измерительных приборов. Однако Гейзенберг доказал, что верность измерения некоторых величин не зависит от точности приборов.

Его идея практически отменила ньютоновский принцип детерминизма, который гласил: зная все о настоящем, можно узнать будущее. Например, зная положение и скорость частиц, предсказать итог эксперимента. По этой причине последователи Ньютона сравнивали Вселенную с часами, которые Бог завел в начале времен, и они идут, подчиняясь законам мироздания. Но принцип неопределенности обрушил стройную ньютоновскую систему. Вернер Гейзенберг утверждал: «В жесткой формулировке закона причинности, гласящей: “Если мы точно знаем настоящее, мы можем вычислить будущее”, ложной является не вторая часть, а предпосылка. Мы принципиально не можем узнать настоящее во всех деталях»²¹. С точки зрения теории Гейзенберга, если невозможно рассчитать траекторию движения частиц, то нельзя, например, предсказать момент распада атома урана, можно только ожидать вероятность этого события. Принцип неопределенности показывает, что Вселенная — это не жестко детерминированная система, а набор вероятностей и возможностей.

Кроме того, Гейзенберг утверждал, что наблюдатель влияет на созерцаемую им реальность. Он писал: «Мы должны помнить, что то, что мы наблюдаем, — это не сама природа, а природа, которая выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов»²². В этом случае поднимается древняя философская проблема: существует ли реальный мир, независимый от наблюдающего? Или, другими словами, слышен ли звук падающего дерева в лесу, если рядом никого нет?

С Гейзенбергом был согласен великий Нильс Бор, утверждавший, что окружающая реальность представляет собой лишь вероятностную форму. А его коллега Паскуаль Йордан считал, что наблюдатель не только нарушает то, что должно быть измерено, но и определяет измеряемое.

Принцип неопределенности и другие релятивистские концепции нового поколения физиков очень не понравились Альберту Эйнштейну. Он спорил с ними: «Неужели луна существует, только когда вы на нее смотрите? Может ли мышь переделать Вселенную, просто посмотрев на нее?» Несмотря на новаторство собственных идей, Эйнштейн все-таки стоял на позициях детерминизма. Автор теории относительности говорил: «И начало и конец — все определено силами, над которыми мы не властны. Все определено в равной степени для насекомого и для звезды. Люди, овощи или космическая пыль — мы все танцуем под загадочный ритм, исполняемый в отдалении невидимым музыкантом»²³.

В 1930 году на Шестом Сольвеевском конгрессе в Брюсселе Эйнштейн жестко полемизировал с Нильсом Бором, который отстаивал принцип неопределенности и развивал новую версию причинности, основанную на средних значениях и вероятностях. Но в этой полемической схватке Бор привел аргументы, которые его великий оппонент был вынужден признать. Новая концепция природы реальности победила, и постэйнштейновский мир XX века обнаружил свои, еще более сложные и непредсказуемые свойства.

Альберт Эйнштейн был не просто огорчен из-за удара по своей научной репутации. Принцип неопределенности Гейзенберга, прежде всего, ставил под сомнение эйнштейновское мировоззрение. Он всегда пытался уложить физические законы в стройную и красивую систему, увидеть во Вселенной логику, симметрию, «загадочный ритм». Поэтому в письме к Макс Планку он сказал, что, с его точки

зрения, «Бог не играет с миром в кости». Нильс Бор ответил на это возражение: «Эйнштейн, перестаньте указывать Богу, что делать». Позже создатель теории относительности, признавая правоту своих оппонентов, писал: «Я убежден, что эта теория, несомненно, содержит в себе кусочек истины»²⁴.

Параллельно с революцией в физике в 1929 году астроном Эдвин Хаббл потряс мировую науку, доказав, что Млечный Путь — это не единственная галактика во Вселенной. За пределами нашего мира находятся миллиарды других галактик с миллиардами звезд в каждой. Но Вселенная не только обладает гигантским количеством миров. Вопреки представлениям Исаака Ньютона, она не статична, а динамична: Вселенная расширяется с фантастической скоростью. Благодаря открытию Хаббла мир внезапно стал невообразимо неоглядным пространством, бесконечно расширяющийся объем которого невозможно себе представить.

Таким образом, как писал Роберт Пёрсиг в романе «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» (1974), открытия ученых XX века показали: больше не существует ни абсолютного пространства, ни абсолютного времени, ни абсолютной материи, ни даже абсолютной величины²⁵.

Однако в XX веке меняются представления не только о свойствах мира, но и о сущности человека. Это произошло благодаря открытиям ученых в области психологии.

Зигмунд Фрейд, создав *теорию психоанализа*, описал такой феномен, как бессознательное — область человеческой психики, куда вытесняются все табуированные культурой чувства, желания и потребности.

Человек руководствуется в своей психической жизни социальными и моральными нормами общества (принципом реальности) и стремлением к наслаждению (принципом удовольствия). Часто в сознании появляется нечто,

противоречащее принципу реальности. Например, молодой человек видит на улице красивую женщину, и ему внезапно хочется овладеть ею. Это желание с точки зрения природы естественное, но с точки зрения общества — антисоциальное и уголовно наказуемое, поэтому оно вытесняется в бессознательное и трансформируется в символические образы, которые человек может увидеть во сне. Например, палки, зонтики, карандаши, холодное оружие — символы фаллоса. Шахты, пещеры, бутылки, чемоданы, ящики, коробки, комнаты — символы женских гениталий. Верховая езда, спуск или подъем по лестнице — аллегории полового акта²⁶.

Но вытесненное не погибает в тюрьме психического, подсознание — это не внутренний крематорий. Все то, что по каким-то причинам нам хочется, но запрещено культурой, все самые постыдные с точки зрения традиционной морали желания, вытесняясь из сознания, все равно остаются неотчуждаемой частью нашей личности и формируют наше второе, бессознательное «я». Очень часто человек совершает действия, произносит слова, выбирает сексуального партнера, выстраивает свою жизнь, руководствуясь своим бессознательным. Таким образом, Фрейд показал, что человек нецелостен. В нем одновременно живут несколько личностей: официальная, одобренная обществом, и тайная, сформированная из наших запретных темных желаний и постыдных страстей.

Карл Густав Юнг, развивая идеи Зигмунда Фрейда, выделил в бессознательном не только личное, но и коллективное — совокупность психического опыта, накопленного предыдущими поколениями, которое передается, как он считал, генетически. Содержанием коллективного бессознательного являются архетипы — образы, сложившиеся в глубокой древности, которые концентрируют в себе чувственные, эстетические, культурные представления. Эти

неосознаваемые образы оказывают огромное влияние на наши представления о мире, обществе и человеке. Иначе говоря, память, опыт, желания и потребности древнейших предков продолжают жить и в авторе этой книги, и в ее читателе. И если взглядеться в самые передовые явления культуры XX и XXI веков (новейшая политика, реклама, музыка, кино, культура Интернета), то можно увидеть их архаическую основу: мифы, архетипы и ритуалы.

Психоаналитические концепции показали, что человек является не целостной личностью, а сложным комплексом психических элементов. Осознаваемая часть личности — это детский флажок, который развивается над Эверестом личного и коллективного бессознательного. Поэтому не совсем верно говорить, что у нас есть подсознание, скорее, это мы есть у подсознания. Новаторские идеи Фрейда и Юнга повлияли на многих писателей XX века: Франца Кафку, Томаса Манна, Германа Гессе, Дэвида Герберта Лоренса, Джеймса Джойса, Андре Бретона, Уильяма Фолкнера и других.

Таким образом, в начале XX века радикально меняются представления человека о себе и мире. Разнородные элементы человеческой психики, явления и силы природы обнаружили свою сложную взаимосвязь, с большим трудом поддающуюся изучению и определению. Все вместе это формирует менталитет людей первой половины XX века, что найдет отражение в художественных и философских текстах XX столетия.

Чтобы ощутить и понять отличие менталитета XIX и XX веков, вспомните, как выглядит Санкт-Петербург: это красивый город с прямыми улицами, созданный по четкому плану, это пространство, в котором несложно ориентироваться, это целые кварталы архитектурных шедевров. Пусть он будет образом картины мира, характерной для середины и конца XIX века. Почему именно XIX, а не XX?

Как уже говорилось ранее, главная черта мироощущения середины XIX века — вера в бесконечный прогресс человечества и познаваемость мира. Люди этой эпохи, находясь под впечатлением от ускоряющейся научно-технической революции, воспринимают мир (конечно, с известными оговорками) как нечто целостное, логичное, созданное по четкому плану. Не случайно Оноре де Бальзак, один из главных писателей этого столетия, создавая цикл романов «Человеческая комедия», был вдохновлен идеями Жоффруа Сент-Илера о единстве животного мира. В своем эпическом произведении Бальзак проецировал идеи ученого на жизнь человеческого общества и показывал мир социума как единую систему всех элементов.

А теперь мысленно сбросьте на Петербург ядерную бомбу. Вместо четкого выверенного, гармоничного пространства у вас получится грудa культурного мусора: обломки жилых домов, дворцов, статуй, месиво из камня, пыли, фрагментов машин, приборов, трупов людей и животных. И это будет картина мира XX века, главная характеристика которой — *фрагментарность восприятия мира*.

Если человек XIX века воспринимал мир как нечто целостное, как что-то, имеющее своего создателя (Бога или Природу), а значит, смысл, цель, законы и структуру, то человек XX столетия не видит связей между элементами Бытия, не понимает смысла происходящих событий, назначения окружающих его элементов Природы и Культуры. Томас Элиот в поэме «Бесплодная земля» (1922) так выразил духовную катастрофу XX века, сформировавшую человека и искусство этого столетия:

Что там за корни в земле, что за ветви растут
Из **каменистой почвы**? Этого, сын человека,
Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь
Грудy поверженных образов²⁷ [...].

What are the roots that clutch, what branches grow
 Out of this **stony rubbish**? Son of man,
 You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images²⁸ [...].

Человек XX века, как и лирический герой этого эпизода «Бесплодной земли», не знает истока своего мира: «что там за корни в земле, что за ветви растут из каменистой почвы». Другими словами, откуда пришла жизнь, кто, как и для чего ее создал — это знание живущим в духовной катастрофе XX века недоступно. Герой поэмы, олицетворяющий человечество, не способен познавать мир рационально: «этого, сын человека, ты **не скажешь**». Слово «сказать» (say) предполагает рациональное знание. «Сказать» / «назвать» в данном контексте синонимично «познать», поскольку, называя какую-либо вещь, мы тем самым ее познаем. Интуитивное прозрение смысла жизни герою поэмы тоже недоступно: «этого ты [...] **не угадаешь**». Слово «угадать» (guess) в этом отрывке — аналог интуитивного озарения²⁹. Так как рациональное и интуитивное познание своего «я» и мира невозможно, то существование героя лишено духовного основания, а его жизнь — смысла и цели.

Современный человек вместо гармоничной Вселенной, живущей по ясным и мудрым законам, видит только «грудю поверженных образов» (a heap of broken images), «каменный мусор» (stony rubbish), то есть бессмысленный хаос каких-то явлений и феноменов Природы и Культуры. Люди XX века отчуждены от той животворной духовной правды, которая объясняет связь между элементами мира и соединяет в нашем сознании прошлое, настоящее и будущее в единое целое. Не ощущая связи между своей личностью и вселенским смыслом, человек не может полноценно жить, поскольку смыслоутрата делает наш мир пустым и мертвым. Как говорил шекспировский Макбет,

отчужденный от Истины, жизнь — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости и не значащая ничего (“Life [...] is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing”).

Описанная в этой лекции духовная ситуация XX века получила отражение во множестве художественных текстов XX века: «Улиссе» Джеймса Джойса, «Шуме и ярости» Уильяма Фолкнера, «Бесплодной земле» Томаса Элиота. И одним из главных писателей XX века, который с огромной художественной силой смог выразить радикальные изменения, произошедшие в картине мира человека этого времени, стал Франц Кафка. В его романах, новеллах, притчах и афоризмах нашли художественное отражение те явления, которые станут определяющими в XX столетии: абсурд, богооставленность, отчуждение, тоталитаризм.

Лекция 2

Пути развития литературы XX века, или Что такое модернизм?

Как реагирует мировая литература на трагические парадоксы XX века и радикально изменившуюся картину мира? Существуют разные способы понимания сложного и многообразного литературного процесса XX века. Но самый простой и традиционный вариант — систематизировать литературу, то есть разбить эстетический поток на ряд направлений и течений.

И здесь следует ненадолго обратиться к филологической теории. В литературоведении есть термины «направление» и «течение». Что это такое и зачем они? Это своего рода «инструменты», с помощью которых ученый-филолог анализирует и постигает литературный процесс какой-либо эпохи. Со времен Аристотеля систематизация мира — один из главных методов научного познания. Биологи классифицируют по различным критериям растения и животных, а филологи — мертвых и живых писателей.

Вспомним эпоху XVII века. Литература этого времени, скажет нам учебник, представлена двумя направлениями: классицизмом и барокко. Что нам дает эта информация?

Литературное направление — ряд художественных текстов, которые обладают общей картиной мира и схожими

художественными особенностями. Эти произведения могли быть написаны поэтами, прозаиками или драматургами, которые не знали друг друга лично, поскольку они могли жить в разных странах и даже в разное время. И далеко не все писатели называли себя классицистами, романтиками или реалистами. Более того, термины «классицизм», «барокко», «романтизм», «реализм», «модернизм» не являются самоназваниями. Они возникли, когда обозначенные ими эстетические явления либо существовали уже долгое время, либо уже исчезли. Однако это не значит, что филологическая терминология не имеет отношения к живому содержанию литературы. Для нас важно, что в художественных текстах тех или иных литераторов можно обнаружить несколько схожих особенностей, которые дают возможность объединить эти тексты в одну группу, а значит, увидеть систему и закономерности развития литературного процесса.

Кроме того, писатель в различные периоды творчества может корректировать свое представление о мире и обращаться к методам, характерным для разных направлений. Например, у драматурга Пьера Корнея, жившего в XVII веке и создавшего образцовые классицистические пьесы «Сид», «Гораций» и «Цинна», после ряда событий меняется восприятие мира и принципов искусства, и в своих последующих пьесах он тяготеет к барочной модели жизни и пользуется повествовательной техникой, более характерной для барокко.

По каким признакам можно объединить творчество тех или иных писателей в одно направление?

Во-первых, это общие мировоззренческие представления, то есть схожее понимание, как устроен мир и что такое человек. Например, писатели-классицисты представляли мир познаваемым и логичным, как механизм, который можно разобрать и собрать заново. Для литераторов барокко мир — это не механизм, а сложный тонкий организм, непостижимая загадка, божественный хаос.

Во-вторых, это общие представления о целях и задачах искусства. Если мир устроен таким-то образом, то искусство должно преследовать такие-то цели и выполнять такие-то функции: воспитывать человека и критиковать несправедливо устроенное общество (классицизм, реализм, натурализм) или, наоборот, отойти от изображения земного, социального, человеческого и писать о возвышенном, трансцендентном (романтизм, символизм, эстетизм).

И в-третьих, произведения одного направления, как правило, объединяет общая художественная форма. Дело в том, что представления того или иного писателя о мире отражаются в выборе приемов повествования. Например, драматурги-классицисты (Пьер Корнель, Жан Расин, Жан-Батист Мольер), полагая, что мир логичен (то есть в нем есть причины, следствия и закономерности), использовали общие принципы повествования: одна сюжетная линия, лаконичность повествования, экономия художественных средств. А барочные литераторы (Педро Кальдерон, Джон Донн), представляя мир как непостижимую загадку, напротив, выстраивали несколько переплетающихся сюжетных линий, использовали сложную композицию, большое количество прихотливых метафор. Все это и украшало, и усложняло повествование. Таким образом, читатель барочного художественного текста был вынужден символически разгадывать тайну божественного хаоса жизни.

Если мы понимаем, что такое систематизация литературы по направлениям, это дает нам возможность увидеть, как в определенную эпоху человек трактовал свойства мира и задачи искусства. Однако, конечно, не стоит абсолютизировать данную классификацию, поскольку и жизнь, и литература сложнее любой, самой изощренной схемы. И часто граница между направлениями проходит не между писателями, а внутри творчества каждого отдельно-го литератора.

В литературе первой половины XX века можно выделить два главных направления: реализм и модернизм.

Реализм (лат. *realis* — вещественный, действительный) сложился как полноценная художественная система во второй трети XIX века и существует до настоящего времени. Его основателями были Оноре де Бальзак, Фредерик Стендаль, Чарльз Диккенс, Лев Толстой. Их современные наследники — Джонатан Франзен, Себастьян Фолкс, Гузель Яхина, Роман Сенчин, Алексей Иванов и другие.

Писатели этой традиции создают свои произведения, опираясь на *принцип мимесиса* (греч. *μίμησις* — воспроизведение, подражание): они воспроизводят и интерпретируют жизнь в образах, соответствующих формам самой жизни. Проще говоря, когда вы читаете эти книги, то видите узнаваемую реальность той или иной эпохи: типы людей, структуру и нравы общества. У вас создается ощущение присутствия в реальной действительности.

Однако узнаваемость жизни в подобных текстах условна. Не стоит наивно отождествлять настоящую жизнь и реалистическую литературу. Не случайно Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832) отвергал искусство, копирующее действительность, считая, что настоящее искусство не бывает реалистическим. Дело в том, что самая подлинная и знакомая действительность в книге всегда будет только моделью реальности, а не буквальной копией. Писатель переносит на бумагу с помощью условно реальных или, точнее сказать, узнаваемых образов свое понимание жизни. Он придает какому-либо социальному, нравственному или философскому феномену человекоподобную форму, называя его «Одиссей», «Гамлет», «Фауст», «Евгений Онегин» или «Наташа Ростова», и через это рассказывает вам свою версию мира: как устроена жизнь, культура, общество, что представляет собой природа человека. Об этом говорил Оноре де Бальзак: «Задача искусства не в том, что-

бы копировать природу, но чтобы ее выражать» («Неведомый шедевр»).

Кроме того, не стоит думать, что реалистическая литература концентрируется только на внешнем, поверхностном бытописательстве, избегает глубоких философских и нравственных вопросов. Или, как иронично говорил американский писатель Амброуз Бирс (1842–1914), «реализм — это искусство изображения природы с точки зрения жабы, очарование, отличающее пейзаж, написанный кротом, и история, изложенная дождевым червем» («Словарь Сатаны»). Это не совсем так, и слова Бирса, на мой взгляд, скорее остроумны, чем верны.

Бальзак, Толстой и другие писатели-реалисты были глубокими мыслителями, которые пытались разгадать сущность человека, общества и Бытия. Но самое важное в понимании сути реализма то, что *это литература, которая воспринимает мир как нечто, обладающее структурой, логикой и смыслом*. Именно поэтому реалистическая традиция аналитически изучает социальные и нравственные законы общества, классифицирует разные типы человеческих личностей, показывает зависимость сознания и поступков человека от социальных, исторических или психологических факторов.

Философской базой реализма является *детерминизм* (лат. *determinare* — определять) — концепция, утверждающая, что у всего в мире существуют объективные законы, причины и следствия. Это значит, что личность человека и структура общества формируются под влиянием определенных социальных и исторических факторов. Поэтому в реалистических произведениях личность, поведение, внешность, вкусы, речь героев определены: 1) положением персонажей в обществе, 2) нравами их социальной среды, а также 3) исторической эпохой, в которой они живут. Другими словами, герои *социально и исторически детерминированы*. Для

писателя-реалиста это способ показать, что человек не существует автономно, а неразделимо связан с миром, временем и обществом. Мы живем в системе объективных законов и взаимоотношений, которые можно изучить и объяснить.

Стоит отметить, что писатели реалистической традиции далеко не всегда стремятся к внешнему правдоподобию изображения. Они могут использовать миф, аллерию, символ, гротеск, фантастический сюжет. Например, в повести Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе» три духа Рождества являются скряге Эбенезеру Скруджу. А в романе Герберта Уэллса «Война миров» марсиане нападают на Землю. Однако реализм остается искусством, которое выражает идею разумности мироздания и веру в возможность его познания.

Некоторые литературоведы считают реализм антитермином, так как, с их точки зрения, реалистическое воспроизведение жизни в искусстве невозможно. Филолог Вадим Руднев пишет об этом: «Как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает реальность, если мы, по сути, не знаем, что такое реальность?»¹ Но мы не будем погружаться в эту дискуссию, оставим ее для другой книги.

Итак, как вы знаете из предыдущей лекции, в XX веке произошла радикальная трансформация представлений человека о мире и о себе. Вирджиния Вулф писала об этом в эссе «Мистер Беннет и миссис Браун» (1924): «В декабре 1910 года или около того времени человеческая природа изменилась. Изменились все человеческие отношения: между хозяевами и слугами, мужьями и женами, родителями и детьми. А когда меняются человеческие отношения, происходит смена религии, поведения, политики и литературы»².

Как реагирует на эти мировоззренческие перемены реалистическая литература? Чтобы понять эту эстетическую

реакцию, приведем пример из лекций Юлианы Каминской³. Представьте, что у вас дома на почетном месте стоит фамильная драгоценность, например хрупкая красивая старая ваза из богемского стекла или саксонского фарфора. Она досталась вашим родителям от прадедушки, который жил еще, допустим, в XIX веке, а ему в свою очередь от его родителей. Это красивый предмет с долгой и очень важной для вас историей. И вдруг в окно вашей квартиры влетает брошенный чьей-то рукой камень, который разбивает вазу вдребезги. Что вы можете сделать в этой ситуации? Каковы возможные варианты эмоциональных и рациональных реакций?

Первая реакция будет — шок, потрясение, поскольку привычный для вас мир резко изменился, обнаружил новые свойства: неожиданно в вашу жизнь вторглась иррациональная сила и разрушила что-то важное и дорогое.

Другой вариант — можно заворуженно разглядывать осколки и увидеть в разрушенном предмете, в его новой форме, в сверкающих обломках причудливую красоту и даже смысл.

Следующей реакцией на это событие станет попытка собрать осколки старинной вазы и склеить ее заново.

Думаю, что метафора вполне прозрачна и понятна: разбитая красивая ваза — это разрушенные представления человека о мире и себе, камень — духовные и социальные потрясения конца XIX — начала XX века, а возможные варианты отношения к этому событию — эстетические реакции искусства на резко изменившуюся действительность.

Литература, которую мы с вами называем реалистической, в условиях социальных и духовных катастроф XX века *пытается вернуть миру утраченную целостность*, собрать из осколков мира новую реальность. Напоминаю, что в основе реализма лежит идея познаваемости и разумности жизни.

Ключевые фигуры реалистической традиции XX века — Джон Голсуорси, Анри Барбюс, Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек, Томас Манн, Генрих Бёлль. В текстах этих писателей вы увидите героев, которые сталкиваются с трагическими сторонами жизни. Однако для них дисгармоничное состояние мира не является нормой, и они находят или пытаются найти опору в тех или иных ценностях: любви, дружбе, семье, жизни. Герои Хемингуэя, Стейнбека, Ремарка стремятся выработать нравственные ценности, найти философскую опору, которая позволила бы им понять мир и жить в реальности после или во время катастрофы.

Не случайно один из главных жанров реалистической прозы XX века — это семейная сага («Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Гроздь гнева» Джона Стейнбека, «Дом без хозяина» Генриха Бёлля, «Семья Тибо» Роже Мартена дю Гара, «Будденброки» Томаса Манна, «Тихий Дон» Михаила Шолохова). Семья — это модель мира, цельная социальная структура, обладающая связями, логикой, прошлым, настоящим и будущим.

Другое направление литературы XX века — это **модернизм** (лат. *modernus* — новый). О нем мы поговорим подробнее, потому что этот литературный феномен непосредственно связан с героем данной книги.

Модернизм — это и совокупность отдельных литературных течений (символизм, эстетизм, экспрессионизм), эстетических движений (театр абсурда), литературно-философских феноменов (экзистенциализм) и творчество отдельных писателей.

Крупнейшие представители западноевропейского модернизма — это прозаики Джеймс Джойс, Франц Кафка, Вирджиния Вулф, Марсель Пруст, Гертруда Стайн, Уильям Фолкнер, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, поэты Гийом Аполлинер, Томас Элиот, Эзра Паунд, драматурги Эжен Ионеско, Сэмюэль Беккет.

Русский модернизм — это проза Андрея Платонова, Бориса Пильняка, Андрея Белого, Василия Розанова, поэзия Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского, Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, драматургия Александра Введенского, Владимира Маяковского.

Модернизм — не только европейский эстетический феномен, но и азиатский. Японский модернизм охватывает 1920–1950-е годы и связан с поэзией Хагивара Сакутаро, Хагивара Кёдзиро, Хоригути Дайгаку, Хирано Рэнкити, прозой Кавабата Ясунари, Танидзаки Дзюнъитиро, Сато Харуо, Хори Тацуо, Дадзай Осаму, Ито Сэй⁴. В Китае это направление появляется в последней трети XX века (1970–1990-е годы). Это поэты Бэй Дао, Шу Тин, Цзян Хэ, прозаики Лю Сола, Сюй Син, Хань Шаогун⁵.

Западноевропейский модернизм начинает складываться в 1870–1880-е годы и существует до 1960-х годов. Принято выделять несколько этапов становления этого литературного феномена.

1. *Ранний модернизм, или предмодернизм* (1870–1910-е годы) — период, когда начинают складываться художественные элементы модернистской эстетики. Этот процесс идет в рамках таких течений, как эстетизм, символизм, экспрессионизм, а также проявляется в творчестве таких литераторов, как Альфред Жарри, Джозеф Конрад, Генри Джеймс, Эдвард Морган Форстер.

2. *Высокий модернизм* (1910–1930-е годы). Это время публикации главных модернистских шедевров: романов «Улисс» (1922) Джеймса Джойса, «Миссис Дэллоуэй» (1924) и «На маяк» (1927) Вирджинии Вулф, «Процесс» и «Замок» (посмертно изданы в 1925–1926 годах) Франца Кафки, «Шум и ярость» (1929) Уильяма Фолкнера, поэмы «Бесплодная земля» (1922) Томаса Элиота, пьесы «Шесть персонажей в поисках автора» (1921) Луиджи Пиранделло.

3. *Поздний модернизм* (1940–1960-е годы). В этот период широкую популярность во всем западноевропейском мире получают идеи французского экзистенциализма (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю), появляется «новый роман» (Ален Роб-Грийе, Натали Саррот, Мишель Бютор) и переживает расцвет театр абсурда (Эжен Ионеско, Сэмюэль Беккет, Эдвард Олби, Славомир Мрожек).

Модернизм никогда не существовал как единое движение, однако в художественной практике писателей-модернистов есть общие мировоззренческие и эстетические признаки: схожее мировидение, общее представление о целях и задачах искусства, а также выбор приемов повествования.

Чтобы понять модернистскую картину мира, вернемся к нашей метафоре — образу разбитой вазы. Самая непосредственная реакция на это событие будет потрясение от неожиданного вторжения иррациональной силы, которая разрушила не просто что-то важное и дорогое, а уничтожила привычный порядок вещей. Модернизм выражает именно такую картину мира. Для Джеймса Джойса, Франца Кафки, Томаса Элиота, Андрея Платонова, Александра Введенского и других модернистов мир — это хаос, духовная реальность, которая утратила целостность.

Александр Блок писал в поэме «Возмездие» (1910–1921) о трагических переменах, которые произошли в мире XX века:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
Пожары дымные заката
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине,
[...]

Сознание страшное обмана
Всех прежних малых дум и вер,
И первый взлет аэроплана
В пустыню неизвестных сфер...
И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...
Что ж человек? — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?
О чем — машин немолчный скрежет?
Зачем — пропеллер, воя, режет
Туман холодный — и пустой?⁶

Итак, модернизм — это литература, созданная людьми, пережившими фундаментальную историческую катастрофу, изменившую все, что только было можно. Приведенный выше пример с вазой выразителен, но не совсем точен, поскольку XX век — это, конечно, не разбитая посуда, а стертый в прах город. Поэтому *ощущение радикального кризиса* эпохи у модернистов было обостренным и всеобщим.

Модернистская картина мира катастрофична, и это находит выражение в тематике, сюжетах, специфике повествования. Часто вместо традиционного линейного сюжета появляется фрагментарное, обрывочное повествование, в котором опущены логические связи между эпизодами. Характерный пример модернистского повествования, выражающего трагическое мировосприятие XX века, — новелла

Франца Кафки «Превращение». Сюжет этого небольшого произведения начинается с абсурдного и пугающего события: коммивояжер Грегор Замза, проснувшись рано утром, обнаруживает, что стал огромным насекомым. Мы подробно разберем этот текст в другой лекции, но пока обратите внимание на ситуацию, в которой оказался герой. Человек по необъяснимой причине катастрофически изменился, он не может жить прежней жизнью и в прежних условиях, он сам стал абсолютно другим существом. Эта пророческая новелла была написана в 1912 году, и она метафорически показывает, что произойдет с человеческим миром, когда начнется не хронологический, а исторический XX век.

Однако в этом апокалиптическом мировидении потенциально возможно возрождение мира. Такой мотив звучит в романах Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927), эпосе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–1927), поэме Томаса Элиота «Бесплодная земля» (1922). Владимир Маяковский, ранний Андрей Платонов, немецкие поэты-экспрессионисты воспринимали крах цивилизации как бурю, которая сметает старое и открывает дорогу к новому человеку и новому миру.

Помимо общего миропонимания, писателей-модернистов объединяет схожая *эстетика*. Главный принцип модернистской литературы — *интроспекция*. Этот сложный термин мы будем понимать в широком и узком смысле. Начнем с простого.

Интроспекция в узком смысле — это повышенный интерес писателей-модернистов к сознанию и подсознанию человека, устройству его внутренней Вселенной. Конечно, было бы страшно несправедливо говорить, что только в XX веке писатели заметили, что у человека есть внутренний мир. Об этом уже в XVIII веке писали Жан-Жак Руссо («Юлия, или Новая Элоиза», 1761) и Лоренс Стерн

(«Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», 1768), а в XIX столетии — Гюстав Флобер, Лев Толстой и Федор Достоевский. Но для XVIII и XIX веков внутреннее пространство человека — это скорее периферия, чем центр литературного интереса. В модернистской же литературе сознание и подсознание человека становятся главным, а иногда единственным объектом изображения. Например, в эпопее Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» изображаемая реальность вторична, писателю интересны не внешние события, а то, как они преломляются в сознании и памяти главного героя. Параллельно жизни героя происходят такие важные исторические события, как дело Дрейфуса и Первая мировая война. Но для писателя это только фон, потому что настоящая жизнь человека происходит в пространстве его личности.

Эту важную эстетическую интенцию можно выразить через понятие «психонавтика», автором которого является русский поэт и музыкант Егор Летов:

Так значит — слава Психонавтам!
Слава Пионерам!
Ура — Первопроходцам
Своих беспредельных пространств,
Своих разноцветных глубин.

(«Слава Психонавтам»)⁷

По-гречески «психо» значит «душа». Если космонавты исследуют околоземное и межзвездное пространство, то модернисты — это психонавты, исследующие внутреннюю Вселенную человеческого сознания и подсознания.

Интроспекция в широком смысле — попытка выразить с помощью искусства глубинную сущность жизни. Джеймс Джойс говорил об этом векторе модернистской литературы: «Признавая, что классики исследовали материальный

мир до конца, мы теперь хотим исследовать мир скрытый, все эти подземные потоки, которые циркулируют под внешне устойчивой поверхностью реальности»⁸.

Этот тезис требует развернутого комментария. Реальность, в которой живет человек, кажется понятной и объяснимой только на первый взгляд. В действительности жизнь обладает очень сложными свойствами: объективностью, субъективностью и конвенциональностью.

Конечно, мир объективно существует. Эту книгу вы сейчас держите в руках или читаете с электронного устройства. И вы можете потрогать бумагу или поверхность вашего гаджета, почувствовать вес, температуру, шероховатость или гладкость. Но при этом понимание того, что вы сейчас читаете, субъективно, оно зависит от множества факторов: вашего образования, эрудиции, духовного или эмоционального опыта.

Владимир Набоков в лекциях по литературе объяснял субъективность человеческого восприятия на следующем примере:

«Представим себе, что по одной и той же местности идут три человека разных сословий. Один — горожанин, наслаждающийся заслуженным отпуском. Другой — профессиональный ботаник. Третий — местный фермер. Первый, горожанин, — что называется, реалист, человек прозаический, приверженец здравого смысла; в деревьях он видит деревья, а карта сообщила ему, что эта красивая новая дорога ведет в Ньютон, где можно отлично поест в одном месте, рекомендованном ему сослуживцем. Ботаник смотрит вокруг и воспринимает ландшафт в точных категориях растительной жизни, в конкретных видовых терминах, характеризующих те или иные травы и деревья, цветы и папоротники; мир флегматичного туриста (не умеющего отличить дуб от вяза) представляется ему фантастическим, смутным, призрачным, подобным сновидению. И наконец, мир местного фермера

отличается от остальных двух тем, что он окрашен сильной эмоцией и личным отношением, поскольку фермер родился здесь, вырос и знает каждую тропку: в теплой связи с его будничным трудом, с его детством тысяча мелочей и сочетаний, о которых те двое — флегматичный турист и систематик-ботаник — даже не подозревают. Нашему фермеру неизвестно, как соотносится окружающая растительность с ботанической концепцией мира; ботанику же невдомек, что значит для фермера этот хлев, или это старое поле, или тот старый дом под тополями, погруженные, так сказать, в раствор личных воспоминаний, накопленных за целую жизнь.

[...] перед нами три разных мира — у троих обыкновенных людей разные реальности [...]. И эта субъективная жизнь настолько интенсивна, что так называемое объективное существование превращается в пустую лопнувшую скорлупу»⁹.

Помимо объективности и субъективности, сознание обладает таким качеством, как конвенциональность. Это система негласных договоров в данном обществе, которые создают стереотипы поведения и шаблоны восприятия реальности. Например, в европейской культуре зеркалом души являются глаза, а в индийской — ноги. И то и другое — конвенция, культурный договор. Теоретически культура может назначить отражением души что угодно: зубы, уши, нос, большой палец левой руки и так далее. Например, у эллинов «лицом» человека считалось все его тело. Приведу другой пример. В русской традиции принято уступать место старшим в общественном транспорте, а в некоторых азиатских и европейских странах такой традиции нет. И это не бескультурье, а особая культурная конвенция. Каждый человек является пленником своего сознания, которое формируется культурой его общества и эпохи.

Таким образом, мы видим мир сквозь множество фильтров: через свои эмоциональный, интеллектуальный,

жизненный опыт, культуру и историческую эпоху. Модернистское искусство стремится пробиться через эти барьеры к подлинному содержанию жизни, увидеть не культурные конвенции и не отражение человеческого «я», а то, что является сутью мира, увидеть мир «голыми глазами» (Николай Заболоцкий). Эту эстетическую и метафизическую цель модернизма можно выразить строчкой из поэмы Уильяма Блейка «Бракосочетание Рая и Ада»: «Если бы двери восприятия были чисты, всё предстало бы человеку таким, как оно есть — бесконечным»¹⁰.

Чтобы у вас сложился визуальный образ этой художественной задачи, вспомните картину Казимира Малевича «Черный квадрат». Во-первых, обратите внимание, что квадрат Малевича не нарисован по линейке, это не прямоугольник. Его углы немного скошены. То есть перед нами фигура, которая находится в бесконечном движении к идеальной форме. Эффект движения усиливается тем, что черный квадрат вписан в белый прямоугольник. Если соединить идею бесконечного движения с символикой черного цвета, то картину можно понимать и как метафору физического космоса, и как символ бесконечности.

Во-вторых, важно знать, что «Черный квадрат» был написан в 1913 году, когда Малевич одновременно работал над декорациями к футуристической опере Михаила Матюшина и Алексея Кручёных «Победа над Солнцем». Сюжет оперы рассказывает о захвате Солнца будетлянами и их триумфе. Солнце в этой постановке — символ Бога, Природы, старой культуры («Пушкин — солнце русской поэзии», по выражению Владимира Одоевского). Кстати, в оформлении спектакля впервые мелькнул образ черного квадрата, который заменил собой солнце. Этот богоборческий мотив нам сейчас пригодится.

И в-третьих, «Черный квадрат» был представлен Казимиром Малевичем на выставке супрематистов «0,10»

в 1915 году. Эта картина висела не на стене, а в верхнем углу, там, где в домах XIX века обычно была икона. Как вам известно, традиционное содержание иконы — это изображение священного образа, который является персонификацией Бога.

Таким образом, учитывая расположение картины и общий боготорческий контекст, можно интерпретировать «Черный квадрат» как современную икону, представляющую смерть божества. История мирового искусства знает немало картин, изображающих смерть Бога: «Мертвый Христос» (ок. 1475–1478) Андреа Мантеньи, «Мертвый Христос, поддерживаемый ангелом» (ок. 1475–1478) Антонелло да Мессина, «Мертвый Христос в гробу» (1522) Ганса Гольбейна Младшего, «Положение в гроб» (1603) Микеланджело Караваджо и многие другие. На всех этих картинах мы видим тело богочеловека после мучительной смерти. Но Малевич идет дальше: убирая всякую фигуративность и жизнеподобие, в условной геометрической форме черного квадрата он передает суть этой духовной катастрофы. Ведь Бог — это не дедушка с бородой, а персонификация экзистенциального смысла и системы ценностей, которые делают возможным полноценное существование человека. Не случайно зрители часто сравнивают эту картину с выгоревшим пепелищем, мертвой землей или окаменевшей коркой адской лавы.

Конечно, это далеко не единственная интерпретация «Черного квадрата» Малевича, но с помощью этого примера я хочу показать вам, что такое модернистская интроспекция. За счет условной, антиреалистической художественной формы модернисты обнажают содержание важнейших философских, нравственных и социальных понятий.

Вернемся к эстетике модернизма. Если главный эстетический принцип реалистической литературы — это *мимесис*, то есть изображение жизни в узнаваемых формах

самой жизни, то один из основных принципов модернистской эстетики — это *генезис* (греч. γένεσις, γένεσις — происхождение, возникновение, рождение).

Модернистская литература не стремится к описанию и классификации существующей реальности, она моделирует свою художественную действительность. Говоря проще, модернизм, как правило, не стремится к жизнеподобию литературного текста (хотя и не избегает его), не стремится создать иллюзию достоверности, а всячески подчеркивает условность художественной формы. Поэт и теоретик искусства Казимир Эдшмид писал: «Мир существует. Повторять его нет смысла»¹¹.

Когда вы читаете пьесу Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», поэму Томаса Элиота «Бесплодная земля», новеллу Франца Кафки «Сельский врач» или последние эпизоды романа Джеймса Джойса «Улисс», то у вас не возникает эффекта присутствия в реальном мире, как при чтении Бальзака или Толстого. Черты узнаваемо-объяснимой художественной реальности редуцируются. Мир, персонажи, сюжетная логика утрачивают свою привычную устроенность, взаимосвязанность и рациональность. Традиционный для XIX века принцип мимесиса модернистам не нужен, так как они раскрывают сущность Бытия не через внешнее жизнеподобие текста, а через метафоры, символы, предельно обнаженную условную форму повествования.

Для модернизма характерен *художественный эксперимент* с новыми повествовательными техниками. Эта литература отвергает традиционные приемы и способы создания художественного текста. Все это вытекает из главной цели модернизма — увидеть суть мира и человека. Для достижения этой интенции писатели-модернисты разработали ряд новых приемов: метод потока сознания, прием точки зрения, принцип объективного коррелята.

Метод потока сознания — это описание непрерывного течения мыслей, чувств и впечатлений человека посредством художественной формы, которая имитирует нашу внутреннюю речь. Этот прием использовали Джеймс Джойс («Портрет художника в юности», «Улисс»), Вирджиния Вулф («Миссис Дэллоуэй», «На маяк»), Марсель Пруст («В поисках утраченного времени»), Уильям Фолкнер («Шум и ярость»). В чем суть данного приема? Давайте проанализируем, как работает сознание человека. Сейчас вы читаете мою книгу, но ваши мысли до конца на ней не сосредоточены. Как только в тексте появляется слово, вызывающее у вас ассоциацию, вы начинаете отвлекаться и думать о чем-то еще, кроме модернизма и Кафки. Наше мышление ассоциативно, и поток сознания выявляет эту особенность. Но, кроме того, сейчас, когда вы читаете, вас атакует множество внешних и внутренних стимулов: запахи, звуки, тактильные ощущения и так далее. И они тоже направляют движение потока ваших мыслей. Метод потока сознания стремится включить в текст все богатство внутреннего субъективного человеческого мира. Например, в романе Джеймса Джойса «Улисс» мы видим, как утренний воздух, запах свежего хлеба, тепло от нагретого солнцем костюма вызывают у Леопольда Блума ассоциации и мысли о путешествии по экзотической восточной стране:

Он перешел на солнечную сторону, минуя открытый люк погреба в семьдесят пятом доме. Солнце приближалось к шпилью церкви Святого Георгия. Похоже, день будет жаркий. Когда в этом черном, особенно чувствуешь. Черное проводит, отражает (а может, преломляет?) тепло. Но в светлом костюме никак нельзя. Не пикник. От ощущения блаженного тепла глаза его часто жмурились, фургон из пекарни Боланда лотки наш насущный но ей вчерашний больше по вкусу пироги горячая хрустящая корочка. Чувствуешь себя

помолодевшим. Где-нибудь на востоке, вот таким утром, пуститься в путь на заре. Будешь двигаться впереди солнца — выиграешь у него день. А если все время так, то в принципе никогда не постареешь ни на один день. Идешь вдоль берега, в незнакомой стране, подходишь к городским воротам, там стража, тоже какой-нибудь служака с усищами старины Твиди опирается на этакую длинную пику. Бродишь по улицам под навесами. Головы прохожих в тюрбанах. Темные пещеры лавок, где торгуют коврами, внутри здоровенный турок, Свирепый турка, сидит, поджавши ноги, покуривая витой кальян. Крики разносчиков. Для питья вода с укропом, шербет¹².

Один из самых первых примеров использования этого повествовательного приема мы можем найти в романе Льва Толстого «Война и мир». Вспомните эпизод, где утомленный походом Николай Ростов едет на лошади и засыпает в седле. В его сознании начинают всплывать различные ассоциации, он смотрит вперед и видит какие-то белые пятна:

На бугре этом было белое пятно, которого никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то. «Должно быть, снег — это пятно; пятно — *une tache*», думал Ростов. «Вот тебе и не таш...»

«Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка [...] Наташку... ташку возьми... [...] На ташку, наступить... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары в усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев... [...] Да это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то думал, да. На — ташку, нас — тупить, да, да, да. Это хорошо»¹³.

Толстой прекрасно показывает движение ассоциаций в сознании утомленного человека. Николай Ростов смотрит на бугор — «должно быть, снег — это пятно». Пятно по-французски — *une tache* (как вы знаете, французский язык был для дворян XIX века практически родным). Французское слово вызывает в сознании Ростова близкое по звучанию «На-таша, На-ташка, На-ташку». От имени сестры возникает ассоциация «ташка» (кожаная сумка, которую носили гусары), «наступить... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары в усы» (здесь возникают фонетические ассоциации).

В реальной жизни мы заперты в мире своей личности. А поток сознания в художественном произведении позволяет читателю выйти за границы своего опыта, погружает его в личный опыт персонажей, дает прямой доступ в их сознание и подсознание.

Однако стоит сделать важную оговорку. Поток сознания не является простой регистрацией свободных ассоциаций, мыслей, эмоций, воспоминаний. Конечно, этот прием может и должен создавать эффект непосредственной картины психической жизни человека. Но это все равно условная форма повествования, а не копия внутренней реальности. Если вы сравните поток сознания героев Джойса, Вулфа, Пруста, Фолкнера со своей внутренней речью, то заметите, что она менее интенсивна и информативна и гораздо более хаотична. Писатели-модернисты, сохраняя признаки внутренней речи, подвергают этот материал жесткому отбору, монтажу, убирают несущественное и создают новую, насыщенную важными смыслами художественную форму. Потому что реальная, несмонтированная жизнь человека не может быть художественной литературой. Все, что появляется в сознании героев, определено логикой текста и жестко связано с теми или иными темами и смыслами произведения.

Поток сознания — это не энцефалограмма, а способ выражения модернистского понимания человеческой личности. Писатели-модернисты склонны считать, что духовное и телесное в человеке взаимосвязаны и включены в иррациональное движение жизни. Другими словами, поток сознания показывает неразрывную связь психической жизни человека с миром. Мы видим во внутренней речи героев Джеймса Джойса и Вирджинии Вулф, как переплетаются элементы внутреннего и внешнего опыта, как все: видимое, слышимое, ощущаемое, переживаемое в прошлом и настоящем — создает «я» персонажа и соединяет внутренний мир героя и внешнюю реальность в единое целое. Например, Стивен Дедал в романе Джойса «Улисс» не принимает жизнь и общество, он отчуждается от них. Но поток сознания все равно показывает неразрывную связь его сознания с миром природы и культуры. Возможно, именно поэтому «Улисс» завершается словами Молли Блум: «...да я хочу Да», которые символизируют идею принятия духовно-материального единства жизни и человека¹⁴.

Нам стоит сделать важное замечание. Герой нашей книги, Франц Кафка, отличается от других писателей-модернистов тем, что он не стремится к углубленному психологизму, как Марсель Пруст или Вирджиния Вулф. Психологизм для Кафки — это поверхностный уровень личности, писателя же интересует более глубокое, метафизическое, понимание человека. В кафкианских новеллах и романах читатель не найдет потока сознания, но увидит множество метафор и символов. Писатель не дает поступкам своих героев какой-либо психологической интерпретации, поскольку пытается понять не субъективное «я», а вечное и неизменное в человеке и мире.

Прием точки зрения — это изображение одного события или героя в освещении различных персонажей. Такой принцип повествования использует Уильям Фолкнер в ро-

мане «Шум и ярость», где историю жизни Кедди Компсон рассказывают ее три брата и чернокожая служанка Дилси. В романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» есть два важных эпизода с автомобилем, остановившимся на Бонд-стрит, и аэропланом, который выводит в небе Лондона дымом буквы рекламы. И автомобиль, и аэроплан наблюдает большое количество лондонцев, читатель проникает в сознание совершенно разных людей, видит многообразные варианты понимания этих событий. Зачем нужно рассказывать об одном событии по-разному?

Прием точки зрения дает читателю возможность увидеть относительность интерпретации жизни с одного ракурса. Мир, изображенный через восприятие различных персонажей, с одной стороны, лишается определенности и однозначности. С другой стороны, читатель приближается к постижению объективной сути жизни, которая становится объемной, трехмерной, как стереоскопическое изображение. Уильям Фолкнер говорил об этом способе повествования: «Никто не может смотреть на истину. Она ослепляет. Один человек смотрит на нее и видит одну ее сторону. Другой смотрит на нее и видит то же самое, но в несколько ином виде. В результате истиной считается то, что они увидели все вместе, хотя никто из них не видел истину такой, какова она есть на самом деле»¹⁵.

Метод потока сознания и прием точки зрения были разработаны в модернистской прозе, в поэзии же новаторской находкой стал *принцип объективного коррелята*, сформулированный англо-американским поэтом Томасом Элиотом. Его поэтическая теория строится на отказе от непосредственного самовыражения в искусстве. С точки зрения Элиота, настоящее искусство рождается, когда через автора говорит не личное, а нечто универсальное, вечное. Он считал, что слишком субъективные эмоции не создают искусства и не имеют к нему отношения. Чем более прямо автор выражает свои

переживания в художественном тексте, тем более банальным и графоманским становится то, что он пишет.

Проще говоря, непосредственные эмоции, субъективные реакции на события подходят для бытового разговора или коротких постов в социальных сетях. Но в области литературы для эмоции или мысли нужно подобрать выразительную форму. Например, вы можете написать в социальной сети: «мне одиноко», «мне больно», «мне плохо» или «ааааааа! как же мне хорошо!!!» Это искренние чувства, но это не поэзия, а психотерапия. Даже если вы напишете это в рифму. Поэт выразит чувство одиночества, душевной боли, опустошения или восторга через образы: «из забывших меня можно составить город» (Иосиф Бродский), «Мне кто-то в сердце забивает гвозди!» (Марина Цветаева), «И каждый камень — памятник надгробный, [...] И каждый дом — высокая гробница» (Педро Кальдерон), «я пьян, потому что Вселенную выпил» (Гийом Аполлинер).

Для того чтобы избежать банальности и поверхностности, полноценно выразить мысль или эмоцию, необходимо создать в тексте ситуацию, которая вызывала бы у читателя определенное чувство. Элиот говорит, что нужно найти для эмоции «объективный коррелят», иначе говоря, «ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должны вызывать переживание, как оно [чувство] моментально возникает»¹⁶.

Томас Элиот передает читателю состояние лирического героя не прямо, а через образы, ритм, звучание стихотворения. Он не выдвигает на первый план его личность, а ищет способы, которые смогут пробудить у читателя определенные чувства и реакции. Например, в «Рhapsодии ветреной ночи» Элиот создает состояние депрессивности, безумия и отчаяния. Безымянный человек блуждает по ночным «извивам улиц», автор четко отсчитывает время: двенадцать,

полвторого, полтретьего, полчетвертого, четыре часа. Этот хронологический пульс не только определяет внутреннюю структуру стихотворения, но и создает образ мертвого механического мира. Тревожное состояние героя передается через перечисление предметов и ритм стихотворения:

И каждый встречный фонарь,
Как барабанный удар,
И всюду, куда ни глянь,
Ночь сотрясает память,
Как безумец — сухую герань¹⁷.

Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium¹⁸.

Предметы и объекты, которые выхватывает взгляд лирического героя, не являются демоничными или агрессивными сами по себе. Это луна, фонарь, женщина, стоящая на углу улицы, ветка, обломок пружины, кошка. Но они видятся человеку опасными, зловещими, угрожающими: уголок глаза женщины похож на иглу, ветка напоминает герою кости (в английском оригинале — скелет), «обломок ржавой пружины [...] притворился, что может ударить». Искривленность восприятия подчеркивается повторением слов «кривой» (twisted), «кривизна» (the twist): *кривые вещи, кривая игла, кривая ветка, ножа последняя кривизна*.

Память подбрасывает с трухой
Ворох **кривых** вещей —
Кривую ветку на берегу,
Обглоданную до блеска,

Словно ею мир выдает
Тайну своих костей,
Белых и оцепенелых;
Бессильный обломок ржавой пружины,
Который на заводском дворе
Притворился, что может ударить.

The memory throws up high and dry
A crowd of **twisted** things;
A **twisted** branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white.
A broken spring in a factory yard,
Rust that clings to the form that the strength has left
Hard and curled and ready to snap.

Лейтмотивный образ стихотворения — луна, висящая над этим мертвым миром, она похожа на старую проститутку с изъеденным оспой лицом, которая «[...] улыбается всем углам / И гладит волосы всем газонам». Лаконичный ряд ассоциативных образов, выстроенных по принципу объективного коррелята, изображает больное полумертвое пространство, лишенное солнечного света, пропитанное запахами пыли, сигарет, одеколona, коктейлей и разложения. Последние многозначительные строчки стихотворения — «готовься жить / ножа последняя кривизна» — ломают его жесткий ритм, обрывают отсчет времени и подвешивают героя между жизнью и смертью:

Фонарь сказал:
«Четыре часа.
Вот номер на двери.

Вот номер на двери.
Память!
У тебя есть ключ.
Пыльной лампочки желтый луч.
Вверх по лестнице.
Кровать раскрыта, зубная щетка висит на стене,
Выставь ботинки за дверь, усни, пока тишина,
Готовься жить».

Ножа последняя **кривизна**.

The lamp said,
“Four o’clock,
Here is the number on the door.
Memory!
You have the key,
The little lamp spreads a ring on the stair.
Mount.
The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,
Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.”

The last **twist** of the knife.

Еще один важный элемент модернистской литературы — *обращение к мифу*. В основе художественной структуры ключевых текстов этого направления находится тот или иной античный, германо-скандинавский или библейский миф или переплетение мифологических образов и сюжетов. Например, легенда о смерти и воскресении Христа является важным элементом и новеллы Франца Кафки «Превращение», и романа Уильяма Фолкнера «Шум и ярость», на мифе о странствиях Одиссея построен «Улисс» Джеймса Джойса, в основе поэмы Томаса Элиота «Бесплодная земля» и романа Вирджинии Вулф «Миссис

Дэллоуэй» лежит мифологема умирающего и воскресающего бога.

Зачем писателям XX века обращаться к древним легендам и образам? Для этого необходимо понять, что такое миф. Очень часто люди недоумевают, для чего им, живущим в XXI веке, нужно знать сюжеты сказаний о богах и героях, которые были придуманы много тысяч лет назад. Чтобы объяснить суть мифа, выдающийся филолог-классик Алексей Федорович Лосев в книге «Диалектика мифа» говорит, *чем миф не является*. Поступим таким же образом.

Миф — это не сказка, потому что когда мы читаем или рассказываем сказку, то мы понимаем ее условность. А миф является для носителя мифологического сознания абсолютной реальностью. Например, эллины знали, какого цвета борода Посейдона и глаза Афины. А во время Марафонской битвы греки видели огромную фигуру Тезея, сражавшегося на их стороне.

Миф — это не нравоучительная басня, поскольку в басне есть мораль, а миф не дает нам нравственного урока. Вы можете укорить человека и сказать ему: «Ты ведешь себя, как мартышка с очками!» Но вы никогда не скажете: «Ты ведешь себя, как Зевс! Как же тебе не стыдно?!» Какая дидактика может быть в мифе о Кроносе, пожиравшем своих детей, но однажды проглотившем камень вместо новорожденного Зевса? Это о том, что нужно тщательно пережевывать пищу? А о каком моральном уроке миф о золотом дожде, после которого забеременела возлюбленная Зевса?

Миф — это не историческая легенда, потому что в основе исторического предания всегда есть конкретное событие.

Миф — это не религия, так как религия включает в себя не только мифы, но и свод моральных правил, а в ми-

фе, как вы уже знаете, нет морали. Кроме того, религия преследует социальные и политические цели: она легитимирует определенный общественный строй, санкционирует не только космический, но и государственный порядок. Миф не преследует такие цели.

Но тогда что такое миф? По-гречески «миф» значит «слово, обобщающее знания о мире». То есть миф — это способ осмыслить мир, свое место в нем и самого себя. *Миф — это то, что рассказывает нам, как устроен мир.* Не случайно он сконцентрирован на познавательных проблемах: происхождение Вселенной и человека, тайна рождения, смерти и судьбы. Миф «передает менее понятное через более понятное»¹⁹. Через рассказ о жизни богов, героев и людей миф говорит нам, кто мы такие, в каком мире живем, с чего все началось и чем все закончится. С помощью мифа человек противопоставляет грандиозному миру непознанного и непознаваемого.

Какое отношение миф имеет к литературе XX века? Напомню, что после Первой мировой войны разрушается традиционная картина мира, все прежние способы постижения жизни (религия, наука, искусство, философия, политика) оказываются неспособными интерпретировать новую социальную и духовную реальность. Миф позволяет объяснить глубинное метафизическое содержание мира, которое не поддается рациональному осмыслению. Миф в литературе XX века пытается собрать распавшийся хаотичный мир, показать его структуру, законы и принципы.

Следует проиллюстрировать, как миф раскрывает глубинные смыслы жизни. Вспомните миф о Медузе Горгоне и Персее. О чем эта легенда? Медуза Горгона — это одно из хтонических чудовищ, порожденное Геей-Землей, ее родные братья и сестры — это чудовищные эринии, ехидны, гарпии, гидры, многорукие гиганты, драконы, сирены,

кентавры, Сфинкс, Сцилла и Харибда. То есть Медуза Горгона — это олицетворение древнего ужаса. Очень важно, что каждый человек, который смотрит на нее, превращается в камень. Этот миф предупреждает нас: «нельзя безнаказанно смотреть на безобразное» (Андрей Аствацатуров). От этого в вашей личности могут произойти необратимые изменения. Поэтому невозможно без ущерба для себя видеть насилие, жестокость, пошлость, смотреть плохие filmy, читать пустые книги, слушать примитивную музыку.

Как вы помните, Персей побеждает это чудовище с помощью зеркального щита, который вручила герою богиня Афина Паллада. Ее щит олицетворяет мудрость и разум, противостоящие хаосу. Соответственно, победа героя над чудовищем — это победа рационального над иррациональным, гармонии над хаосом.

Кроме того, в европейской культуре зеркало — символ искусства. И в этом контексте античный миф говорит, что искусство, как щит, ограждает человека от натиска безобразного. Когда вы читаете, слушаете, рассматриваете произведения искусства, то они формируют у вас представление о красоте, свободе, ответственности, нравственных ценностях.

Этой интерпретацией древней легенды я хочу объяснить, что миф — символический язык, рассказывающий нам о сущности жизни и природе человека. Именно поэтому к мифу обращаются не только писатели, но и психологи (Зигмунд Фрейд, Карл Густав Юнг) и философы (Фридрих Ницше, Альбер Камю).

Модернизм использует мировую мифологию как метафорический язык для описания вечных моделей жизни и человека, существующих по универсальным законам социального и природного мира. Благодаря мифу модернистский текст обнаруживает глубокий философский подтекст, связывающий конкретное и вечное.

Итак, новейшая литература XX века обращается к мифу — древнейшей форме осознания мира. Миф нужен Кафке, Джойсу, Вулф, Фолкнеру и другим, чтобы понять изменившийся мир заново, так как четкие представления о природе реальности и человека были сметены бешеным ветром истории XX столетия.

Последнее, о чем надо сказать, — *отличие модернизма от авангарда*. Часто эти понятия используют как синонимы. Например, во французском литературоведении все модернистские течения принято называть авангардом. Однако все-таки между модернизмом и авангардом есть существенная разница, которая позволяет выделить важные свойства литературы XX века.

Авангард и модернизм имеют общие истоки в предмодернистской литературе конца XIX века. Но авангардное искусство является составной частью модернистского как более широкого эстетического явления. Литературные течения и движения модернизма — это символизм, эстетизм, экспрессионизм, экзистенциализм, театр абсурда, «новый роман». Типичные течения авангарда — футуризм, дадаизм, сюрреализм, «разбитое поколение». Что между ними схожего и различного?

Прежде всего, в эстетике модернизма и авангарда много общего: интроспекция, принцип генезиса и художественный эксперимент. Авангардисты пытаются создать радикально новое искусство, выражающее суть мира и человека. Они не стремятся к жизнеподобию текста и подчеркивают условность художественной формы. Авангард, как и модернизм, выступает против копирования действительности, полагая, что это не сможет отразить содержание Бытия.

Но есть несколько важных черт, отличающих авангард от модернизма. Прежде всего, это *отношение к ценности классического искусства*. Модернистское искусство

генетически возникло как закономерный этап всей традиции мировой литературы и никогда полностью не отрицало культуру прошлого. Модернисты не деформируют традиционную эстетику, а внутренне ее трансформируют. В отличие от них, многие представители авангардных течений начинали свой путь с декларативного отрицания предыдущего эстетического опыта. Это принципиальный разрыв с прошлым, который вытекает из осознания, что в XX веке человечество вышло на абсолютно новый этап своей истории. Авангард стремился отразить новаторский дух своего времени и стать философией революционного устремления к будущему. Поэтому русские футуристы Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Давид Бурлюк и другие в манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912) писали о русской классической литературе: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности»²⁰.

В 1924 году литераторы-сюрреалисты Андре Бретон, Луи Арагон, Поль Элюар, Филипп Супо откликнулись на смерть классика французской литературы Анатоля Франса памфлетом «Труп», в котором они осыпали покойного писателя всевозможными оскорблениями. В его смерти они приветствовали гибель традиционализма и реализма. «Отпразднуем день, когда хоронят коварство, традиционализм, патриотизм, оппортунизм, скептицизм, реализм и бессердечность!»²¹ — призывал Бретон.

Однако авангард не только отрицает традиционное искусство, но и создает новый литературный канон. Своими учителями и вождями авангардисты делают не канонизированных классиков, а литературных маргиналов: Лотреамона, Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Альфреда Жарри.

Авангардисты стремятся разрушить границу между искусством и жизнью, они принципиально против автономности искусства, которая часто оборачивается социальной импотенцией художника. Из этого принципа рождается такой признак авангарда, как *политическая ангажированность*. Один из родоначальников авангарда, французский поэт Артюр Рембо, в знаменитом «Письме ясновидящего» (1871) говорил, что поэзия должна стремиться к преобразованию и усовершенствованию общества. Он связывал перестройку мира с подвижнической миссией поэта-ясновидца, который создает новый язык общения между людьми — высшее взаимопонимание. Поэт говорил: «Этот язык будет речью души к душе, он вберет в себя все — запахи, звуки, цвета, он соединит мысль с мыслью и приведет ее в движение. [...] Так как исключительное станет нормой, осваиваемой всеми, поэту надлежит быть множителем прогресса»²².

Многие авангардные течения XX века были связаны с политической идеологией. Русский футуризм приветствовал Великую Октябрьскую революцию как эстетический проект, создающий новый мир будущего. Итальянский футурист Филиппо Томазо Маринетти объявил войну единственной подлинной гигиеной мира, выступил против либеральных пацифистских идей, утверждая, что «искусство может быть лишь насилием, жестокостью и несправедливостью», в 1922–1924 годах он открыто поддержал фашистов. Французский сюрреализм воспринимал себя как антикапиталистическое движение. Это привело к тому, что многие литераторы-сюрреалисты в 1920-е годы вступили во Французскую коммунистическую партию. Лидер сюрреалистического движения Андре Бретон был убежденным сторонником троцкистских идей культурно-политической революции и лично знал Льва Троцкого.

Конечно, модернистские писатели не были полностью аполитичными: Франц Кафка симпатизировал анархистским идеям, Уильям Фолкнер пошел добровольцем на Первую мировую войну (он был зачислен в полк военной авиации, но война закончилась раньше, чем его научили летать), Сэмюэль Беккет был участником Французского Сопротивления. Однако модернисты ограничивались областью искусства и философии, в их планы не входило глобальное утопическое переустройство мира, и они не считали политику продолжением искусства.

Кроме того, *авангард невозможен без эстетического эпатажа*. Это манера художественного (анти)поведения совершенно нетипична для модернизма. Конечно, модернистское искусство может вызывать возмущение, быть радикально антибуржуазным. Например, «Улисс» Джойса был объявлен порнографическим романом и запрещен в США до 1934 года и Великобритании до 1936 года. Но такая реакция была побочным эффектом, а не главной задачей писателя. Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Вирджиния Вулф, Франц Кафка и другие классики модернизма были людьми, как правило, замкнутыми в своем эстетическом мире и круге близких друзей. Они никогда не выходили на эстраду и не устраивали публичных скандалов, чтобы эпатировать публику. А для авангардистов эстетический эпатаж — одна из важнейших задач, они принципиально хотели вызвать активную мгновенную реакцию у человека со стороны. Для чего? Это попытка вывести читателя или зрителя из роли пассивного созерцателя. Художественная провокация захватывает адресата, разрушает отстраненное рациональное восприятие объекта искусства, делает осмысление эмоционально и интеллектуально более активным. И помимо этого, частичное или полное понимание или непонимание превращает адресата из того, кто воспринимает объект искусства, в предмет искусства, в часть ху-

дожественного проекта, которым любителю его создатель-художник.

В 1920 году в Берлине состоялась «Первая интернациональная дада-ярмарка», организованная авангардным движением дадаистов. Художник Рудольф Шлихтер повесил под потолком чучело в офицерском мундире и с ангельскими крыльями из папье-маше, вместо головы у него была маска, изображающая свиное рыло. К экспонату прилагалось пояснение: «Чтобы понять это произведение искусства, необходимо ежедневно по двенадцать часов заниматься строевой подготовкой с набитым до отказа ранцем и в полном походном снаряжении на плацу в Темпельхофе». Кроме этого, к стене было прислонено еще одно чучело, изображавшее женщину без головы и ног с пришитым к груди ржавым ножом и сломанной вилкой и с железным крестом на заднице. Некоторые посетители увидели в этом оскорбление немецкой армии и потребовали привлечь виновных к суду²³. Они не знали, что были не зрителями, а экспонатами выставки.

Но это еще не вся история с дада-ярмаркой. Директор музея и меценат из Бостона предложил показать выставку в США. Но корабль, на котором экспонаты плыли в Америку, затонул в Атлантическом океане, подорвавшись на mine. Дадаисты были в восторге, для них гибель выставки была своего рода шедевром авангардного искусства: «Нас распирало от гордости. Разве морское дно не самая достойная для дада могила — если не сказать музей?»²⁴

Вряд ли Джойс испытывал бы такие же положительные эмоции, потеряв рукопись «Улисса». Впрочем, Франц Кафка просил своего друга Макса Брода сжечь те произведения, которые он не опубликовал при жизни. Но в этой просьбе нет авангардистского эпатажа: Кафка не просил сжечь свои книги публично, он не собирался превратить уничтожение

текста в радикальный творческий акт. Напротив, писатель хотел скрыть факт существования этих произведений от возможных читателей.

Завершая обзор истории и эстетики модернизма, нужно сказать, что это направление литературы XX века не возникает из ниоткуда. Повторюсь, что это закономерный этап развития традиции мировой литературы, который был подготовлен всей историей европейской культуры. Таким образом, творчество Франца Кафки, одного из главных писателей-модернистов, вырастает из художественных образов и эстетических открытий, сделанных в свое время Апулем, Гофманом, Диккенсом, Гоголем, Толстым, Достоевским и другими авторами предыдущих литературных эпох.

Лекция 3

Двойная жизнь Франца Кафки — клерка и писателя

В предыдущих лекциях мы говорили о том историческом, культурном и эстетическом пространстве, в котором Франц Кафка жил и создавал свои книги. Настало время поговорить о самом писателе и том мире, в котором он вырос и сформировался.

Франц Кафка (1883–1924) родился в конце XIX века в Праге. В то время территория современной Чехии входила в состав Австро-Венгерской империи — огромной многонациональной державы, существовавшей с 1867 по 1918 год. Пространство Австро-Венгрии включало в себя территории таких современных государств, как Австрия, Босния и Герцеговина, Венгрия, Словакия, Словения, Хорватия, Чехия, а также почти половину Румынии и некоторые области Италии, Польши и Украины.

На рубеже XIX–XX веков эта громадная империя была уже колоссом на глиняных ногах. С самого момента основания в Австро-Венгрии невольно были запущены необратимые политические, экономические и социальные процессы, которые привели к ее распаду после Первой мировой войны. В русском языке есть библейское выражение «гроб повапленный» — то, что прикрывается наружным

блеском, но на самом деле пусто, ничтожно, обречено на неизбежную смерть либо уже мертво¹. Это прекрасно характеризует то государство, в котором родился и жил Франц Кафка.

Несмотря на экономический и политический потенциал, корабль Австро-Венгерской империи в конце XIX века, в силу многих причин, начинает идти ко дну. Экономика этого государства не могла соперничать с финансовой мощью Англии, Германии и США, поскольку базировалась на принципе самообеспечения. Австро-венгерское производство не испытывало международной конкуренции, не стремилось к освоению новых технологий. Из-за этого многие товары уступали по качеству зарубежным, и внешняя торговля велась очень вяло. Обладая огромной армией, уступавшей только вооруженным силам России, «лоскутная», многонациональная империя не могла защитить себя от внутреннего разложения. Пестрый национальный состав, рост этнического самосознания, запущенный «Весной народов» в 1848 году, привел в 1918 году к распаду Австро-Венгрии на малые национальные государства.

Прага была моделью Австро-Венгерской империи в миниатюре: конфликт между немцами, чехами, евреями, уходящий корнями в далекое прошлое города, с каждым годом делал совместное существование все более проблематичным. Если в 1840 году Прага — немецкий город, то через 50 лет он будет принадлежать чехам. Еще до начала XX века немецко-чешское противостояние превратилось в настоящее столкновение. Недальновидная национальная политика австрийского императора Франца Иосифа I привела в 1897 году к так называемому «декабрьскому погрому» на улицах Праги. Это была кровавая расправа радикальных чехов над немцами и евреями: синагоги, жилые дома, кофейни, магазины были разграблены, на улицах лежали тяжелораненные и убитые. Кон-

фликт вскоре был подавлен, но затаенная вражда никуда не делась. Семья Кафки, которому тогда было 14 лет, без потерь и убытков пережила эти события, но коммерсант Герман Кафка, отец писателя, в качестве уступки чешским клиентам на бланках фирмы стал писать свое имя на чешский манер — Hejman. Императорская династия до последнего момента пыталась навести мосты между народами Австро-Венгрии, но была бессильна остановить необратимое. С каждым годом в чешской среде все больше говорили о необходимости самоопределения, национальной свободе, обновлении государственности. После Первой мировой войны Австро-Венгерская империя, истощившая свои политические и экономические силы, перестала существовать.

Конечно, не стоит думать, что история Праги рубежа XIX–XX веков, которую наблюдал Франц Кафка, была ежедневным кровавым конфликтом: национальные и политические проблемы то обострялись, то затихали в этом городе. Однако атмосфера медленно умирающей страны, которая на глазах неизбежно распадается на куски, порождает у писателя особое — трагическое — мировидение. Кафкианские тексты всегда говорят о мире, который либо резко утратил привычные свойства, либо необратимо становится другим. И в этой новой, катастрофической реальности человек чувствует себя чужим и ничтожным. Возможно, поэтому обостренный интерес к творчеству Кафки вспыхивает после Второй мировой войны, когда человечество оказалось среди обломков прежней цивилизации и не узнало само себя. И, вероятно, по этой же причине кафкианские новеллы и романы оказались так актуальны для жителей другой умирающей империи — Советского Союза.

Очень важно помнить, что Франц Кафка родился в Праге. Именно этот красивый и немного мистический город,

который из-за количества соборов, церквей и замков называли северным Римом, оказал огромное влияние на книги писателя.

Прага обладает особой, слегка мрачноватой красотой, ее основные архитектурные стили — готика, барокко, неоренессанс и ар-нуво. За свою историю она пережила много жестоких, кровавых событий: здесь пылали костры инквизиции, лилась кровь еретиков и мятежников. Город видел и религиозных фанатиков, и отряды революционеров, и борьбу с иноземными захватчиками. На рубеже XVI–XVII веков император Священной Римской империи Рудольф II превратил Прагу в центр оккультизма, пригласив в свою резиденцию легендарных алхимиков и астрологов: Тихо Браге, Эдварда Келли и Джона Ди. Помимо этого, в еврейском квартале в течение многих веков жили хасидские ученые, мистики и каббалисты. Символично, что название города переводится как «порог» (от чешск. *práh*). В оккультном контексте это можно понимать как порог между мирами: видимым и невидимым, человеческим и трансцендентным, земным и духовным.

Как вы можете видеть, будущий классик модернизма живет в умирающей империи, в красивом мрачновато-мистическом городе, бывшем центре оккультизма. Однако Прага во время Франца Кафки не была европейским захолустьем. На рубеже XIX–XX веков это динамичный, живой, развивающийся город-космополит, который к 1924-му, году смерти писателя, насчитывал 700 тысяч жителей. К концу XIX столетия в Праге были водопровод и электричество, фуникулер и трамвай, городской и междугородний телефон. С началом XX века в городе открываются кинотеатры, начинают ездить автомобили, небо бороздят первые аэропланы. Перестраиваются целые городские кварталы, возводятся роскошные особня-

ки и доходные дома в стиле ар-нуво, реконструируется неоготический собор Святых Петра и Павла, достраивается собор Святого Вита, сооружается здание Нового Немецкого театра.

В начале XX века в Праге происходит культурный взрыв: в городе живут поэты Райнер Мария Рильке и Франц Верфель, прозаики Густав Майринк, Ярослав Гашек, Макс Брод, Оскар Баум и Франц Кафка, художники Франтишек Купка и Альфонс Муха. Пражские писатели завязывали контакты с литераторами из других стран, приглашали иностранных коллег выступить в Праге с лекциями. В Немецком университете Праги в 1911–1912 годах преподавал Альберт Эйнштейн, его выступления, на которых бывал Франц Кафка, широко освещались в прессе. В городе читали лекции и доклады такие европейские знаменитости, как философ Рудольф Штайнер и психолог Адольф Адлер. Этот культурный расцвет позволил Праге сравниться с главными европейскими столицами того времени — Берлином, Веной и Парижем.

Однако взлет культуры и бурное развитие города соседствуют, как мы уже говорили, с тлеющими национальными конфликтами, набирающими силу политическими движениями, накопившимися социальными противоречиями, которые в итоге взорвут старый мир и полностью переделают общество после Первой мировой войны.

В этом противоречивом пространстве перед самым началом XX века появился на свет Франц Кафка.

Он родился в 1883 году 3 июля в семье Германа Кафки и Юлии Лёви. Кроме него в семье были девочки: Элли, Валли и Оттла. Отец Франца Кафки был сыном бедного еврея-мясника, в доме которого часто гостили голод и холод. С самого детства Герман Кафка в жару и мороз развозил на тележке товар клиентам отца. От плохой обуви и холода у него не заживали открытые раны на ногах. Забыть это

он не сможет никогда и постоянно будет напоминать об этом своим детям. После службы в армии, где он стал командиром взвода, молодой, сильный, энергичный Герман перебирается в Прагу и открывает в самом центре города магазин галантерейных товаров. Благодаря упорству, трудолюбию и выгодной женитьбе он сумел расширить свое предприятие.

В семье Франца Кафки и речи не было о семейной идиллии, хотя дети ни в чем не нуждались и никогда не голодали. Мальчик нечасто видел родителей: только вечерами за едой, когда они были слишком уставшими после работы в магазине, чтобы играть с детьми, рассказывать истории, читать вслух. За маленьким Францем ухаживала нянька или кормилица, позже — горничные, служанки, кухарки. В раннем детстве он пережил смерть двух младших братьев, Георга и Генриха, которые умерли во младенчестве. У Кафки были три младшие сестры, но разница в возрасте мешала дружбе с ними.

Герман Кафка оказал колоссальное влияние на судьбу и творчество своего сына. Он хотел, чтобы Франц продолжил его дело, стал наследником семейного бизнеса. Но у сына не было ни склонности, ни таланта, чтобы стать коммерсантом, поэтому желание отца не осуществилось. Тяжелое голодное детство, быстрый деловой успех, отсутствие воспитания и природной чуткости сделали Германа Кафку властным, грубым, самоуверенным, самодовольным, нетерпимым человеком. Ценой огромных усилий он добился очень многого, и поэтому, как писал Франц Кафка, «испытывал безграничное доверие к собственным суждениям» («Письмо отцу»)². Своими словами, поведением, поступками Герман Кафка создал дома тяжелую психологическую атмосферу. Он постоянно попрекал детей тем, что они, благодаря его труду, живут на всем готовом, в покое и тепле, не испытывая никаких лишений.

Франц Кафка писал об этом: «Я вспоминаю твои замечания, которые оставили в моем мозгу настоящие борозды: “А я семи лет от роду ходил с тележкой по деревням”, “Мы все спали в одной комнате”, “Мы были счастливы, когда имели картошку”, “Из-за нехватки зимней одежды у меня годами были на ногах открытые раны”, “Я был мальчиком, когда меня отдали в Пизек в лавку”, “Из дома я ничего не получал, даже во время военной службы, я сам посылал деньги домой”, “[...] Разве теперешний ребенок это поймет?”» («Письмо отцу»). В дневнике Кафка добавляет: «С каким интересом слушал бы я его, если бы он [...] просто рассказывал о своей юности и своих родителях, но слушать обо всем этом в тоне хвастовства и брани мучительно» (26 декабря 1911 года).

Однажды в раннем детстве произошел случай, на всю жизнь определивший взаимоотношения Кафки с отцом. Ночью маленький Франц «всё время скулил, прося пить» («Письмо отцу»). Скорее всего, он делал это потому, что ему не доставало родительского внимания. Отец вытащил ребенка из постели, вынес его на балкон и оставил там на некоторое время одного, в рубашке, перед закрытой дверью. Франц Кафка вспоминал: «Спустя годы я все еще страдал от мучительного представления, как огромный мужчина, мой отец, высшая инстанция, почти без всякой причины — ночью может подойти ко мне, вытащить из постели и вынести на балкон, — вот, значит, каким ничтожеством я был для него» («Письмо отцу»). Пережитое потрясение станет истоком многих комплексов писателя и воплотится для него в слове «ничтожество» (в оригинале — *Nichts*). Не случайно в уже процитированном выше «Письме...» Кафка называет свое творчество «пустотой» (*das Nichts*). Кроме того, отец мог прилюдно кричать на впечатлительного и ранимого сына, унижать, критиковать его поступки и решения. Франц писал ему: «[...] Ты всегда

уже заранее отрицательно настроен против любых моих занятий и особенно против того, что вызывает у меня интерес» («Письмо отцу»).

Все это формирует у будущего писателя сложные психологические комплексы, самый главный из которых — чувство вины перед отцом, ожиданиям которого он не мог соответствовать. Кафка писал: «В твоём присутствии я начинал заикаться [...]. Я потерял веру в себя, зато приобрел безграничное чувство вины» («Письмо отцу»).

С одной стороны, психологическое насилие в семье будущего писателя не было чем-то намеренно садистским и запредельно жестоким. Герман Кафка никогда не бил ни жену, ни детей, не злоупотреблял спиртным. С другой стороны, это насилие было и причинило серьезные психологические травмы Францу и его сестрам. Например, Элли Кафка поспешила выйти замуж, чтобы избавиться от отцовской деспотии, а Оттла Кафка страдала от характера отца не меньше, чем ее брат. Хотя Валли Кафка все-таки смогла поладить с Германом Кафкой, приспособиться к его характеру. Отца писателя нельзя оправдать ни его тяжелым детством, ни влиянием среды, ни отсутствием образования. Клод Давид, биограф писателя, пронизательно заметил, что, хотя братья Германа Кафки страдали в детском возрасте от тех же самых условий, они «тем не менее не имели такого мрачного характера»³. Отец Кафки при всех своих немалых достоинствах, которые признавал сын, все-таки был психологическим тираном.

Франц Кафка от природы был крайне чувствительным человеком (как сложный музыкальный инструмент, требующий особого ухода), поэтому домашнее психологическое насилие необратимо изуродовало его личность. Об этом красноречиво говорит один эпизод. Позже, в 1921 году сестра Элли, родив сына, спросила у Франца



Герман Кафка



Пятилетний Франц Кафка

совета, как ей лучше воспитывать мальчика. Кафка порекомендовал отправить его в интернат, подальше от родительского эгоизма и семьи с ее «тяжелой нездоровой атмосферой», где «ребенку не остается ничего другого, как зачахнуть»⁴.

Франц Кафка пошел характером в свою мать — Юлию Лёви, добрую, робкую, чувствительную женщину, которая преданно любила своего деспотического супруга. Конечно, она служила определенным барьером между мужем и сыном, хотя и не могла защитить Франца от психологической тирании. Кстати, в роду матери было много интеллектуалов, талмудистов, раввинов, духовидцев, такая наследственность, безусловно, сказалась на личности Кафки⁵.

Франц Кафка испытывал к отцу противоречивые чувства. С одной стороны, он страдал от его деспотичного характера, о чем говорил в письмах и дневнике. Но, с другой стороны, в его отношении к отцу не было ожесточения. Кафка с иронией писал об этом Фелице Бауэр: «Нет, я не совсем замкнулся и не живу в полном отрыве от семьи. [...] моя младшая сестра (ей уже за 20) вообще моя лучшая пражская подруга, да и две других тоже достаточно участливы и добры. Вот только мы двое, отец и я, отважно друг дружку ненавидим» (11 декабря 1912 года)⁶. Более того, Кафка искал отцовского одобрения, контакта с ним, хотел, чтобы отец им гордился. Ярче всего об этом рассказывает ряд фактов.

Так, Кафка иногда читал родителям свои произведения, которыми был доволен. Это случалось редко, ведь даже в своем шедевре — новелле «Превращение» — писатель видел изъяны (он был недоволен финалом). Но иногда он все-таки показывал написанное родным, возможно, заранее зная, что не встретит понимания и одобрения. Кафка вспоминал: «Преисполнен высокомерия, потому что

считаю “Кочегара” таким удавшимся⁷. Вечером читал его родителям; когда я читаю что-нибудь крайне *неохотно слушающему отцу* (курсив мой. — М. Жук), нет лучшего критика, чем я» (Дневник, 24 мая 1913 года).

Более того, Франц дарил отцу все свои напечатанные книги. И вряд ли он делал это из ненависти. В 1919 году он даже посвятил отцу сборник новелл «Сельский врач» и вручил ему эту книгу. Это очень важный жест: Кафка посвящал свои художественные тексты только самым дорогим людям (возлюбленной Фелице Бауэр — новеллу «Приговор», ближайшему другу Макс Броду — сборник «Созерцание»). Но Герман Кафка не смог оценить этот подарок и сказал вместо благодарности: «Положи ее [книгу] на ночной столик!» По-немецки это звучит как “Leg es auf den Nachttisch!” Это неопределенно-личное местоимение es (оно) «очень показательно и передает брезгливо-равнодушное отношение отца к творчеству сына»⁸.

В 1919 году после серьезного семейного конфликта Франц Кафка напишет свое знаменитое почти 100-страничное «Письмо отцу», в котором он, 36-летний мужчина, скрупулезно перечислит все обиды и психологические травмы, вольно или невольно нанесенные ему в детстве и юности Германом Кафкой. Однако письмо не дойдет до адресата: его перехватит мать и с сожалением вернет Францу. Впрочем, вряд ли Кафка-старший в силу своих психологических и эмоциональных особенностей смог бы понять этот трагический текст.

Но вместе с тем Франц Кафка отмечал ум отца, восхищался его силой и опытом. Писатель говорил, что в его родителе есть скрытая доброта. Однажды отец во время болезни сына зашел в его комнату, остановился на пороге и, не желая тревожить, только помахал ему рукой. «В такие мгновения, — писал Кафка, — [...] я ложился и пла-

кал от счастья, плачу и теперь, когда пишу об этом» («Письмо отцу»).

Проблема отношений сына и отца заключалась еще и в том, что они были принципиально разными людьми, вынужденными существовать слишком близко друг к другу. Грубый, самоуверенный, brutальный Герман против чувствительного, ранимого, невротичного, интеллигентного Франца. Эти психологические и культурные различия стали причиной внутренней трагедии. Отец не обладал необходимой чуткостью, чтобы не травмировать своего ранимого сына. А Франц никогда, при всем старании и желании, не мог соответствовать ожиданиям отца.

Эрих Фромм, крупнейший психолог XX века, считал, что человеку для нормального развития необходимы два типа любви: материнская и отцовская. Материнская любовь по своей природе безусловна, поскольку мать любит новорожденного младенца за сам факт его существования. Отцовская любовь — это обусловленное чувство, ее надо заслужить. Ребенок получает ее за то, что удовлетворяет ожиданиям и достойно исполняет свои обязанности: «В самой природе отцовской любви заложено то, что послушание становится главной добродетелью, а непослушание — главным грехом, который карается лишением отцовской любви»⁹. Однако Фромм говорил, что отцовская любовь должна быть терпеливой и снисходительной, а не угрожающей и авторитарной: «Она должна обеспечивать растущему ребенку все более сильное чувство уверенности в своих силах и со временем позволить ему самому распоряжаться собой и обходиться без отцовского руководства»¹⁰. Гармоничное сочетание этих двух типов любви является основой духовного здоровья и зрелости человека.

Как вы можете видеть, Кафка был обречен стать глубоким невротиком из-за отсутствия психологической

гармонии. Отец всегда был им недоволен, и Франц не мог заслужить его одобрения, хотя и очень старался. Кафка писал: «[...] я, конечно, был и упрямым, как всякий ребенок; [...] но я не могу поверить, что был особенно неподатливым, не могу поверить, что приветливым словом, ласковым прикосновением, добрым взглядом нельзя было бы добиться от меня всего что угодно. По сути своей ты добрый и мягкий человек [...], но не каждый ребенок способен терпеливо и безбоязненно доискиваться скрытой доброты» («Письмо отцу»). В глазах Германа Кафки его сын всегда был неудачником, который не смог сделать карьеру, заработать капитал, жениться, обзавестись детьми и собственным домом.

Мы так подробно говорим об отношениях Кафки с отцом, потому что полученные в детстве психологические травмы сформировали его модель отношений с миром, которая отразилась в его творчестве. Он писал об этом в «Письме отцу»: «В моих писаниях речь шла о Тебе, я изливал в них свои жалобы, которые не мог излить на Твоей груди». Именно отсюда в книгах Кафки темы одиночества, отчуждения и власти. В кафкианской прозе мир часто предстает страшным репрессивным механизмом, уничтожающим жизнь и личность человека, а отношение героев писателя к Богу, к его присутствию и одновременно отсутствию напоминает его отношение к Герману Кафке. Обобщенный образ отца появится во многих текстах писателя в явном или аллегорическом виде: в новеллах «Приговор», «Превращение» он прямо участвует в гибели своего сына, в романах «Процесс» и «Замок» фигура отца трансформируется в образ непостижимого грозного Суда или Замка, до которого герой никогда не сможет дойти.

Однако мы сильно забежали вперед. Вернемся в юные годы Кафки. Как вы уже видели, детство Франца — это семейная тирания, невозможность полноценного контакта

с близкими, одиночество умного ранимого ребенка. Возможно, его психика была дополнительно травмирована тем, что он в раннем детстве пережил смерть двух младших братьев, скончавшихся от детских болезней.

Школьные годы были для Кафки не менее болезненными. Из-за неуверенности и погруженности в себя он не чувствовал связи со своими одноклассниками. Но будущий писатель не был изгоем: с Гуго Бергманом, своим одноклассником, который оставил воспоминания о нем, Кафка всю жизнь поддерживал дружеские отношения. Он не был абсолютным отличником, но хорошо учился и при этом страшно боялся получить плохую оценку. В «Письме отцу» есть такие слова: «Никогда, казалось, мне не закончить первый класс народной школы, однако это удалось, я даже получил награду; но вступительные экзамены в гимназию мне, конечно, не выдержать, однако и это удалось; ну, уж теперь я непременно провалюсь в первом классе гимназии — однако нет, я не провалился, и дальше все удавалось и удавалось. Но это не порождало уверенности, напротив, я всегда был убежден [...], что чем больше мне удастся сейчас, тем хуже все кончится».

Перфекционизм, проявившийся в детстве, стал еще одной причиной многих психологических проблем Кафки. В семье он изо всех сил старался быть идеальным сыном и братом, в школе и университете — безупречным учащимся, на работе — безукоризненным сотрудником и самым лучшим начальником, а в творчестве старался отточить каждое слово до предела совершенства. Невозможность всегда соответствовать идеалу приводила Франца Кафку в отчаяние, порождая многочисленные внутренние комплексы.

Государственная гимназия, где Кафка учился, была образцовым учебным заведением, которое давало глубокие



16-летний Кафка-гимназист

гуманитарные знания. Юный Франц изучал, кроме немецкого и чешского, древнегреческий и латинский. Гимназисты читали на языке оригинала «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, «Антигону» Софокла, труды Платона, «Метаморфозы» Овидия. Образы античной культуры станут позже важной частью художественного мира Кафки. В выпускных классах систематически изучалась немецкая литература, начиная с истоков. Особое внимание уделялось классике: Лессингу, Грильпарцеру, Шиллеру и Гёте. И автор «Фауста» навсегда останется любимым писателем Франца, к которому он относился как к божеству. В гимназические годы, кроме обязательной программы, Кафка жадно читал и обсуждал с друзьями книги Фридриха Ницше, Августа Стриндберга, Гуго фон Гофманстала.

В 1901 году, в самом начале XX века, 18-летний Франц оканчивает гимназию и начинает обучение в Немецком университете Праги. В школьном возрасте он говорил о своем желании поступить на философский факультет. Но неожиданно для всех в течение первых двух недель безуспешно изучал химию, а потом записался на юридический факультет. В летнем семестре 1902 года Кафка посещает лекции по германистике, но связать себя с этой наукой не решается. Все студенческие годы с 1901 по 1907 год он изучает юриспруденцию, не испытывая большого интереса к этой науке, однако прилежно занимается и получает степень доктора права.

Во время обучения Кафка познакомился со своим ровесником студентом-юристом Максом Бродом (1884–1968), который позже станет немецкоязычным чешским и израильским прозаиком, философом, журналистом, публицистом, переводчиком, композитором. Брод будет автором более 80 книг, статей и эссе. Но теперь он известен исключительно как друг Франца Кафки, его биограф, душеприказчик и первооткрыватель его таланта. Дружба двух

писателей станет для них важнейшим событием в жизни. Именно Макс Брод разглядит в Кафке гения, будет искать издателей для его книг, введет его в литературный круг Праги и сыграет ключевую роль в посмертной публикации кафкианского наследия.

Постепенно Франц Кафка обзаводится и другими друзьями — это писатели Оскар Баум (1883–1941) и Феликс Вельч (1884–1964), историк искусства Оскар Поллак (1883–1915) и другие. Все они были молодыми людьми, которые составляли что-то вроде литературного кружка: друзья собирались по воскресениям, обменивались рукописями, обсуждали философские труды. Кроме того, в университете Кафка присоединился к студенческой организации «Галерея лекций и чтений немецких студентов», которая занималась проведением вечеров, посвященных литературе и философии. Там он занимал должность ответственного по вопросам искусства. На протяжении всей жизни Кафка сохранит интерес не только к искусству, но и к философии, постоянно обращаясь к трудам Иммануила Канта, Георга Гегеля, Сёрена Кьеркегора, Фридриха Ницше, Мартина Бубера.

Здесь можно ненадолго остановиться и задать вопрос: каким был Франц Кафка? Как правило, его представляют персонажем из песен групп *The Cure* или *Joy Division*: одиноким затворником, меланхоликом, невротиком, мизантропом, ипохондриком. Но это не совсем так. Кроме того, не стоит отождествлять Кафку с героями его произведений, хотя в них есть немало автобиографических черт.

Франц Кафка был высоким худощавым человеком (182 см) с приятными правильными чертами смуглого лица, большими серыми глазами, приветливой и красивой улыбкой. Своего роста он стеснялся, и поэтому немного сутулился. Как вспоминал Макс Брод, узкие руки Кафки были выразительны, но сдержаны в движениях. Франц Кафка



Макс Брод



Франц Кафка — абитуриент Немецкого университета (1901)

был денди и всегда тщательно и со вкусом одевался. Обычно он носил однотонные темно-серые или темно-синие костюмы без рисунка. «Простой и при этом изящный, как принц»¹¹, — пишет о нем Макс Брод.

Кафка был вегетарианцем, трезвенником (но при этом ценителем пива), он обливался холодной водой, любил пешие прогулки, плавал, занимался плотницким делом, садоводством, верховой ездой, греблей, теннисом, страстно любил кино, интересовался здоровой диетой и природными средствами лечения. Возможно, благодаря этому он и в сорок лет выглядел на двадцать. Франц много читал, кроме немецкого языка, на котором он писал и думал, хорошо владел чешским, французским, древнегреческим и латынью. Позже Кафка изучал иврит, планировал заняться английским, итальянским и испанским языками.

Он не был затворником и, как только представлялся случай, отправлялся в путешествие: в Вену, Берлин, Лейпциг, Веймар, Мюнхен, Будапешт, Париж, Милан, Верону, Венецию — или проводил время в небольших чешских городках. У Кафки были верные друзья, которые много сделали для сохранения и публикации его наследия. Он был интровертом, но не социофобом. Макс Брод вспоминал, что Франц говорил мало и обычно молчал в большом обществе. Но если он начинал говорить, то все его внимательно слушали, так как его суждения всегда были очень точны. В дружеской беседе Кафка «был весел, полон юмора, произносил непревзойденные по остроумию реплики»¹². Брод приводил пример такого разговора со своим другом:

«Кафка сказал: “Наши нигилистические мысли могут проникнуть в сознание Бога”. В подтверждение этого я стал цитировать гностиков относительно Демиурга, как недоброго творца мира, и учение о том, что мир является грехом



Простой и изящный, как принц (1906)

Бога. “Нет, — ответил Кафка, — я полагаю, что мы не являемся таким уж грехом Бога, мы — лишь плод его плохого настроения. У него был неудачный день”»¹³.

Франц Кафка был обаятельным, умным, красивым человеком, его любили женщины. Нам известны имена четырех дам, с которыми он хотел связать свою судьбу, но так и не смог этого сделать: Фелица Бауэр, Юлия Вохрышек, Милена Есенская, Дора Диамант. Но у Кафки было большое количество мимолетных романов. Например, во время путешествия в Веймар в 1912 году он влюбился в дочку смотрителя дома-музея Гёте по имени Гретхен (Маргарита Кирхнер). Девушка получала от него записки, принимала подарки, назначала свидания, но, правда, не приходила на них. Однако это пример редкой для Кафки любовной неудачи.

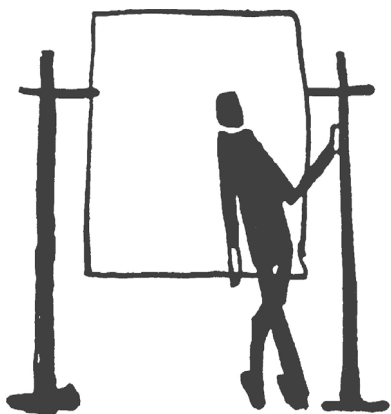
Иногда в письмах он даже жаловался на слишком пристальное внимание женщин к своей персоне. В 1916 году он записывает в дневнике: «Что за наваждение с девушками — несмотря на головные боли, бессонницу, седину, отчаяние. Я подсчитал: с прошлого лета их было не менее шести. Я не могу устоять, не могу удержаться, чтобы не восхититься достойной восхищения и не любить, пока восхищение не будет исчерпано. Я виноват перед всеми шестью почти только внутренне, но одна из них передавала мне через кого-то упрёки» (2 июня 1916 года).

Молодого Кафку можно было увидеть на танцевальных вечерах, в кабаре и кафешантанах. Бывало, он посещал публичные дома¹⁴, в юности практиковал нудизм, который вошел в моду в начале XX века. Кафка писал Фелиции Бауэр, что предпочитает делать утреннюю зарядку «нагишом у открытого окна» (1 ноября 1912 года).

Кроме того, автор романа «Процесс» ездил на мотоцикле. С некоторой натяжкой можно сказать, что молодой Кафка был одним из первых европейских байкеров.

В середине августа 1907 года 24-летний Франц, находясь на каникулах в Триеше у своего дяди, писал Максу Броду: «Я много катаюсь на мотоцикле, много плаваю, подолгу лежу обнаженным в траве у пруда, до полуночи провожу время в парке с девушкой, которая докучает мне своей влюбленностью, уже перекладывал сено на лугу, соорудил карусель, после грозы помогал вязать снопы, пас коров и коз на лугу, а вечером пригонял их домой, много играл в бильярд, совершал долгие пешие прогулки, пил много пива [...] Жарко, а после обеда я иду в лес на танцы»¹⁵. Кстати, дальше в письме будущий классик модернизма пишет, что в этом городе у него есть на примете еще две симпатичные девушки.

Близкие люди Кафки часто вспоминали о его доброте и чуткости. Дора Диамант рассказывала, как однажды во время прогулки по городскому парку Штеглица в Берлине они с Францем увидели плачущую девочку: «Она плакала из-за того, что потеряла куклу. Кафка стал утешать ребенка, но она не хотела утешиться. “Но ведь твоя кукла вовсе не потерялась, — вдруг сказал поэт, — она просто уехала, я ее только что видел и разговаривал с нею. Она мне твердо обещала прислать тебе письмо. Завтра в это время будь здесь, я тебе принесу его”. Тут малышка перестала плакать — и на следующий день Кафка действительно принес письмо, в котором кукла рассказывала о своих дорожных приключениях. С этого началась настоящая кукольная переписка, продолжавшаяся несколько недель и закончившаяся только тогда, когда больному поэту пришлось изменить свое место жительства, отправившись в последнюю поездку: Прага — Вена — Кирлинг. Под конец он не забыл среди всей суматохи столь печального для него переезда послать ребенку куклу, представив ее как старую, потерявшуюся, которая просто от всего пережитого в дальних странах несколько изменила свой облик»¹⁶.



Рисунки Франца Кафки

Макс Брод говорил, что благодаря глубине личности Кафка был одним из самых интересных людей, с которыми ему доводилось встречаться. Его главными чертами Брод называл абсолютную правдивость и обостренную совесть «во всех вопросах нравственности, в которых он не терпел ни малейшей несправедливости»¹⁷. Писатель был прекрасным другом, всегда готовым прийти на помощь. Иногда Кафка проявлял нерешительность, когда речь шла о важном жизненном выборе, например о женитьбе. В то же время он был смелым, сильным и решительным человеком: хорошим наездником, пловцом и гребцом. Брод считал, что в Кафке «не было трусости, но было очень развитое чувство ответственности»¹⁸. Благодаря самоконтролю Кафки окружающие крайне редко могли догадаться о его внутренних проблемах.

Конечно, Франц Кафка не был таким темпераментным жизнелюбом, как, например, Хемингуэй или Маркес, но у него была возможность прожить свою жизнь иначе. Однако постепенно, под гнетом внешних и внутренних обстоятельств Кафка становится таким, каким его часто представляют: ипохондриком и невротиком с гигантским комплексом вины, бессонницей и частыми депрессиями. Этот трагический путь он начнет после окончания университета.

В 1906 году 23-летний Франц Кафка становится доктором права и начинает работать юристом в крупном страховом обществе Assicurazioni Generali. Но он с трудом переносит тяжелый ритм работы, недоволен зарплатой, поэтому через несколько месяцев переходит в «Агентство по страхованию рабочих от несчастных случаев». Здесь Кафка работает в качестве служащего «с простым посещением», то есть с 8 до 14 часов без послеобеденной работы. В этом страховом агентстве он будет служить до 1922 года, пока болезнь не заставит его уйти на раннюю пенсию.

Существует миф, что Кафка всю жизнь проработал рядовым клерком. Действительно, служебную карьеру он начал скромным служащим, но довольно быстро дослужился до уровня заместителя начальника отдела. Под его руководством было 70 человек, и все они его обожали. При этом в дневнике писатель постоянно с заметным раздражением говорил о своей работе и служебных обязанностях. Например, его знаменитая ироничная фраза: «Смеяться надо на службе, потому что большего там не сделаешь» (Дневник, 26 августа 1911 года). Или более драматическая запись: «[...] моя служба невыносима для меня, потому что она противоречит моему единственному призванию и моей единственной профессии — литературе» (Дневник, 21 августа 1913 года).

Однако Кафка станет выдающимся специалистом по страхованию, которого не только любили подчиненные, но и ценили начальники за добросовестность и профессионализм. И его было за что уважать. Служебные бумаги, составлявшиеся Кафкой, отличались поразительной точностью изложения и железной логикой аргументации. Он не только писал отчеты, уведомления, жалобы и другие документы, но и участвовал в судебных тяжбах. Кстати, Кафка зарекомендовал себя как прекрасный полемист, который умел «предугадать аргументацию противной стороны и своими доводами сперва обстоятельно ее воспроизвести, чтобы затем столь же всестороннее опровергнуть»¹⁹. И о своих достоинствах он знал не хуже своего начальства. Кафка писал в дневнике: «[...] если я останусь холостяком [...], тоже не будет большой беды, потому что при моем уме я уж сумею устроиться» (19 декабря 1911 года).

Когда у Кафки откроется туберкулез, его не отправят на пенсию, как требовал трудовой кодекс, а продержат на службе целых пять лет, постоянно продлевая отпуск

для лечения. Кроме того, работа Кафки не была простой: он имел дело с юридическими тонкостями и техническими проблемами, которые требовали точности и гибкости ума. И, в конце концов, она не была абсурдной рутинной. Служебная деятельность Кафки способствовала улучшению условий труда на производствах как минимум Северной Чехии.

Кроме того, стоит заметить, что пражские чиновники времен Кафки были представителями высшего культурного слоя, и чтение книг, посещение театра, концертов, выставок являлись естественной частью их жизни. Например, Роберт Маршнер, непосредственный начальник Кафки, был образованным и всесторонне одаренным человеком, профессором юриспруденции, который увлекался литературой, искусством и, кроме статей о страховом праве, писал о Гёте, Штифтере и Ницше. Кафка говорил о нем в письме к Фелице Бауэр: «Недавно у него в кабинете мы дружно, голова к голове, зачитывались стихами Гейне, а в приемной тем временем, не исключено, что и по самым неотложным надобностям, томились посыльные, столоначальники, посетители, терпеливо дожидаясь, пока их впустят» (18 ноября 1912 года).

Юридическая практика, несомненно, оказала влияние на творчество Франца Кафки. Временами язык и логика его текстов напоминают стиль документа, в котором оговариваются всевозможные казусы, условия и ситуации. Мотивы вины, преступления, наказания, слова «приговор», «закон», «суд», «процесс», «допрос» очень частотны в его художественных текстах. И сквозь этот рациональный язык логики в кафкианских текстах рвется наружу иррациональное содержание мира. Кроме того, юридическая терминология в произведениях Кафки приобретает метафизическое содержание: в них идет речь не о социальных нормах, а об универсальных принципах жизни.

Служебная деятельность сама по себе, видимо, не была крошечным адом, но распорядок дня стал губительным для писателя. Он возвращался с работы после 14:00, посвящал послеобеденное время сну, а большую часть ночей — литературной работе. Кафка не мог жить без литературы. Не случайно он выписал в дневник слова Гёте: «Мое желание творить было безграничным» (Дневник, 8 февраля 1912 года). Еще раньше, в возрасте 20 лет, Кафка написал своему другу Оскару Поллаку: «Бог не хочет, чтобы я писал, но я должен» (9 ноября 1903 года).

Создавать художественные тексты для Франца Кафки было так же необходимо, как дышать. Он писал об этом: «Когда моему организму стало ясно, что писание — это самое продуктивное состояние моего существа, все устремилось на него, а все способности, направленные на радости пола, еды, питья, философских размышлений, в первую очередь, музыки, оказались не у дел» (Дневник, 3 января 1912 года).

Ради литературы, в которой он видел единственный смысл своего существования, Кафка отказался и от большой карьеры, и от личного счастья. В его жизни были незаурядные женщины, которых он очень любил. Но даже ради них Кафка не смог поменять свой, без преувеличения, аскетический образ жизни на семейный быт, который отнял бы у него драгоценное время творчества. Он писал: «Я весь — литература, и ничем иным не могу и не хочу быть» (Дневник, 21 августа 1913 года). В письме к своей невесте Фелице Бауэр Кафка говорил, что идеальные условия для его творчества — монашеская подвальная келья: «Я часто думаю, что лучшим образом жизни для меня было бы, если бы меня заперли с пером, бумагой и лампой в самом дальнем помещении длинного подвала. [...] Ах, что бы я тогда написал! Из каких глубин бы черпал! Без усилий!» (14 января 1913 года).

Кафка хорошо понимал, что мучительная двойная жизнь необратимо разрушает его физическое и психическое здоровье. Но он не мог жить по-другому из-за сложного переплетения жизненных обстоятельств и глубоких психологических комплексов. Кафка объяснял это философу Рудольфу Штайнеру: «[...] мои способности и всякая возможность приносить какую-то пользу с давних пор связаны с литературой. [...] Но литературе я не могу отдать себя полностью, как это было бы необходимо, — не могу по разным причинам. Помимо моих семейных обстоятельств я не мог бы существовать литературным трудом уже хотя бы потому, что долго работаю над своими вещами; кроме того, мое здоровье и моя натура не позволяют мне жить, полагаясь на — в лучшем случае — неопределенные заработки. Поэтому я стал чиновником в обществе социального страхования. Но эти две профессии никак не могут ужиться друг с другом и допустить, чтобы я был счастлив сразу с обеими. Малейшее счастье, доставляемое одной из них, оборачивается большим несчастьем в другой. Если я вечером написал что-то хорошее, я на следующий день на службе весь горю и ничего не могу делать. Эти метания из стороны в сторону становятся все более мучительными. На службе я внешне выполняю свои обязанности, но внутренние обязанности я не выполняю, а каждая невыполненная внутренняя обязанность превращается в несчастье, и оно потом уже не покидает меня» (Дневник, 28 марта 1911 года).

Предчувствуя, к чему это может привести, измученный двойной жизнью, Кафка однажды сделал в дневнике почти пророческую запись: «Когда я сегодня хотел подняться с постели, я свалился как подкошенный. Причина этого очень проста: я крайне переутомился. Не из-за службы, а из-за другой моей работы. Служба неповинно участвует

в этом лишь постольку, поскольку я, не будь надобности ходить туда, мог бы спокойно жить для своей работы и не тратить там ежедневно эти шесть часов, которые особенно мучительны для меня в пятницу и субботу, потому что я полон моими писаниями [...]. В конечном счете [...] виноват только я, служба предъявляет ко мне лишь самые простые и справедливые требования. Но для меня это страшная двойная жизнь, исход из которой, вероятно, один — безумие» (19 февраля 1911 года).

Франц Кафка не сойдет с ума, но мучительный образ жизни приведет его к хронической бессоннице, постоянным головным болям, перманентному переутомлению, ипохондрии, усугублению невроза, разрушению здоровья и ранней смерти от туберкулеза в возрасте 41 года.

Но мы опять немного забежали вперед. Вернемся на несколько лет назад. Деструктивные психологические тенденции вызревали у Кафки долго. В юности они были скрыты благодаря любовным приключениям, учебе в университете, новизне работы. Но они вырвались из-под контроля, судя по дневнику писателя, после 1910 года, когда притупился интерес к юридической практике, ухудшились отношения с семьей и накопившаяся масса психологических проблем прорвала плотину подсознания.

Возможно, последним камнем, вызвавшим лавину психологических проблем Кафки, стала история с асбестовой фабрикой.

В 1910 году муж Элли Кафки (сестры Франца), Карл Герман, основал мануфактуру «Пражские асбестовые заводы». Изделия из асбеста использовались в начале XX века везде, где требовались жаропрочные материалы с высокими изоляционными свойствами: в судоходстве, строительстве, автомобильной промышленности. Герман Кафка, не потерявший надежду увидеть Франца коммерсантом, хотел, чтобы

тот занялся этим бизнесом. Сын, очевидно желая соответствовать ожиданиям отца, согласился принять участие в деле. Он внес пай, полученный от Германа Кафки, и стал компаньоном мужа сестры.

Но очень скоро Франц Кафка понял, что совершил большую ошибку. Он возненавидел фабрику за то, что она отнимала время для творчества. Крайне неохотно, через силу он занимался делами, в которых ничего не понимал, постоянно слыша упреки отца и мучаясь чувством вины. Кафка писал: «Я ничего не знаю о фабрике, и сегодня утром [...] без толку, как побитый топтался вокруг да около. Я не вижу для себя никакой возможности вникнуть во все детали фабричного производства» (Дневник, 28 декабря 1912 года). Но все его усилия не имели смысла. Предприятие не приносило прибыли и требовало новых капиталовложений.

Кафка глубоко страдал от бессмысленной работы и от давления семьи, требовавшей результатов, заинтересованности и более активного участия в делах фабрики. Его стали посещать мысли о самоубийстве. Кафка часами мог лежать на диване в глубокой депрессии, борясь с желанием выброситься из окна. Он писал в дневнике: «Разбежаться к окну и сквозь разбитые рамы и стекла, ослабев от напряжения всех сил, переступить через оконный парапет» (25 декабря 1911 года).

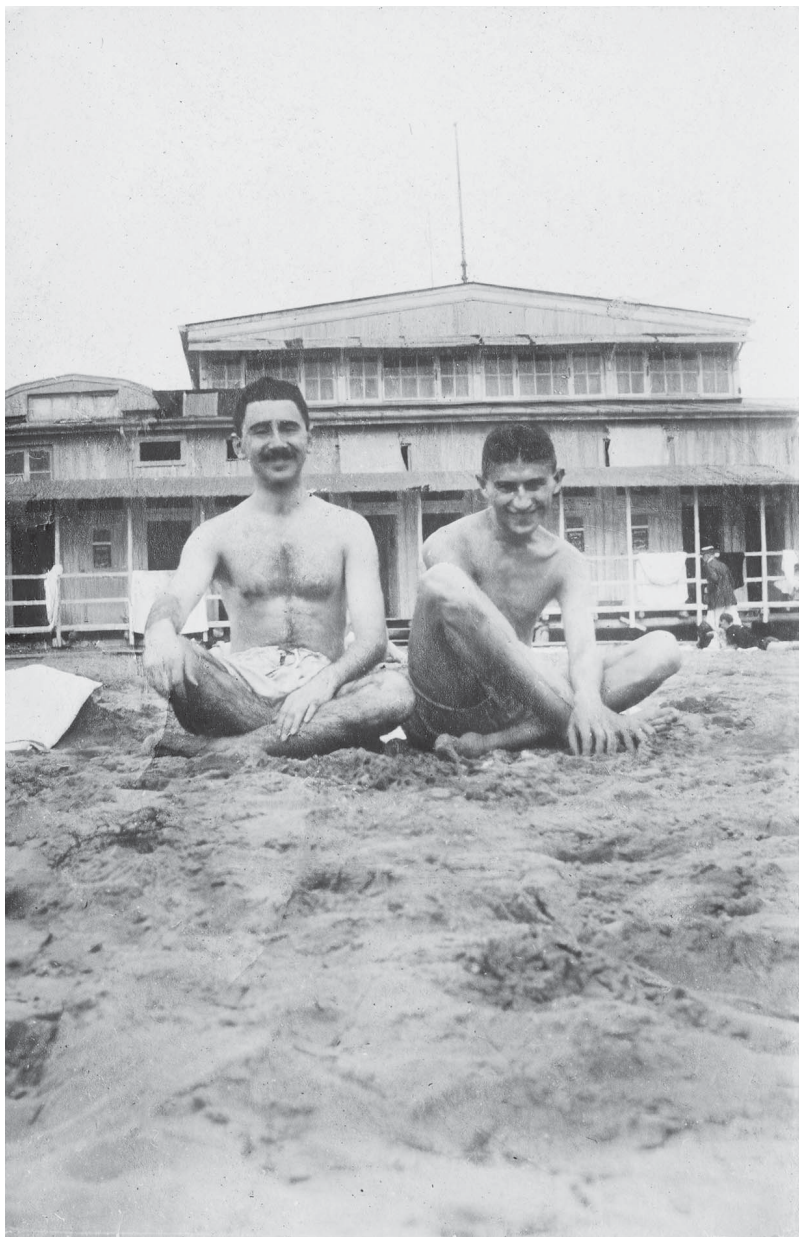
Макс Брод, ближайший друг писателя, вынужден был поговорить с его матерью. Он убедил ее в серьезном положении дел, и Юлия Кафка, переживавшая за сына, уговорила Пауля Германа, брата владельца фабрики, заменить Франца. Однако, когда разразилась Первая мировая война, Карла Германа призвали на фронт. Кафке снова пришлось вести дела фабрики. К его счастью, из-за отсутствия сырья во время войны предприятие разорилось и в 1918 году фабрику пришлось закрыть.

Еще в 1910 году Кафка писал в дневнике: «Я словно из камня, я словно надгробный памятник себе, нет даже щелки для сомнения или веры, для любви или отвращения, для отваги или страха перед чем-то определенным или вообще, — живет лишь шаткая надежда; бесплодная, как надписи на надгробиях» (15 декабря 1910 года). Позже в одном из писем к Милене Есенской 1920 года он полусерьезно заметил: «Иногда я не понимаю, как это люди придумали понятие “веселье”, наверное, его просто вычислили как противоположность печали»²⁰. И хотя в начале 1910-х годов вокруг Кафки сложился дружеский кружок философов, переводчиков, писателей, поэтов, от этого общества он, оставаясь внешне открытым, самоизолируется и отчуждается.

Писатель говорил о нарастающем отчуждении от своих близких: «[...] я живу в своей семье, среди прекрасных и любящих людей, более чужой, чем чужак. Со своей матерью я за последние годы в среднем не говорю за день и двадцати слов, а к отцу вряд ли когда-нибудь обратился с другими словами, кроме приветствия. Со своими замужними сестрами и с зятями я вообще не разговариваю, хотя я и не в ссоре с ними. Причина только та, что мне просто совершенно не о чем с ними говорить» (Дневник, 21 августа 1913 года).

И при этом невротизация Кафки совпадает с переходом его творчества на качественно новый уровень. Осенью 1912 года он делает шаг в бессмертие, за короткое время создав два шедевра — новеллы «Приговор» и «Превращение» — и начав работу над романом «Америка» («Пропавший без вести»).

Примечательно, что в 1915 году Франц Кафка, несмотря на отвращение к военной истерии, решил отправиться добровольцем на фронт и даже купил для этого сапоги. Он был признан полностью годным к военной службе



Кафка любил спорт и умел улыбаться (1913)

и зачислен в запасной пехотный полк. Кафка писал Фелице Бауэр: «Почему [...] ты не уверена, что для меня было бы счастьем пойти в солдаты, если предположить, конечно, что здоровье мое выдержит, на что я, впрочем, надеюсь. В конце этого месяца или в начале следующего я иду на освидетельствование. Пожелай мне, чтобы меня взяли, как я того хочу» (6 мая 1915 года). Но ходатайство руководства «Агентства по страхованию рабочих от несчастных случаев», которое не хотело терять опытного сотрудника, перечеркнуло его планы. Кафка оказался в категории особо ценных работников, не подлежащих призыву, так как был «необходим и незаменим» на работе.

В 1916 году писатель снова собрался в армию, но в 1917-м у него открывается легочное кровотечение, врачи ставят диагноз «туберкулез», и об армии, и о многом другом приходится забыть. Возможно, для Кафки армия и война были способом избавления от тяготившей его работы, жутковатой попыткой преодолеть внутреннее одиночество через такую радикальную интеграцию в общество. А может быть, он хотел уйти из жизни: погибнуть на фронте, избавив себя и семью от позора самоубийцы. Размышления на тему добровольного ухода из жизни — частый мотив в дневнике Кафки. В 1916 году, пытаясь второй раз попасть на фронт, он пишет: «Кажется, самое подходящее место, для того чтобы вонзить нож, — между шей и подбородком. Поднимаешь подбородок и вонзаешь нож в напряженные мышцы. Но это только кажется, будто оно самое подходящее. Надеешься увидеть, как великолепно хлынет кровь и порвется сплетение сухожилий и сочленений, как в ножке жареной индейки» (Дневник, 16 сентября 1916 года).

Но так или иначе в 1917 году он получил свой приговор — туберкулез обоих легких, заболевание, практически

не излечимое в начале XX века. И, судя по словам писателя, фатальная болезнь была воспринята им как избавление от мучительного существования, прекращение многолетней агонии. Она освобождала его от нелюбимой работы и тяжелого груза отцовских ожиданий, которых он при всем желании и старании никогда не смог бы оправдать. В 1920 году Кафка писал Милене Есенской: «Года три назад это началось у меня посреди ночи — случилось легочное кровотечение. Я встал с постели [...], случившееся меня взбудоражило, как все новое, но, конечно, немного и перепугало; я подошел к окну, высунулся наружу, потом прошел к умывальнику, походил по комнате, сел на кровать — кровь не переставала. Но *при этом я вовсе не был несчастен* — ибо через некоторое время я почему-то ясно вдруг осознал, что после трех, да нет, четырех лет бессонницы я впервые — если, конечно, перестанет идти кровь — смогу заснуть».

В течение семи лет (1917–1924) Кафка безуспешно проходит курс лечения, болезнь то отступает, то обостряется. За четыре года до смерти безнадежно больной писатель, оглядываясь на прожитую жизнь, сделал в дневнике запись: «Поразительно это систематическое саморазрушение в течение многих лет, оно было подобно медленно назревающему прорыву плотины — действие, полное умысла. Дух, который осуществил это, должен теперь праздновать победу; почему он не дает мне участвовать в празднике? Но может быть, он еще не довел до конца свой умысел и потому не может ни о чем другом думать» (17 октября 1920 года).

Франц Кафка умирает в мучительной агонии неподалеку от Вены, в санатории города Кирлинга, на руках любимой женщины Доры Диамант. По жестокой иронии судьбы болезнь поразила гортань писателя и, редактируя гранки своего последнего сборника новелл «Голодарь»



Последняя фотография Франца Кафки (Берлин, 1924)

(Ein Hungerkünstler, буквально — «художник голода»), он не мог принимать пищу, пить и даже говорить. За два месяца до смерти Кафка весил 49 килограммов в зимней одежде. Он буквально умирает от истощения и обезвоживания и перед смертью может общаться с окружающими только записками. В одной из последних Кафка пишет врачу: «Убейте меня, или вы будете убийцей»²¹.

Франц Кафка покинул мир 3 июня 1924 года в возрасте 40 лет, не дожив месяца до своего 41-го дня рождения. Существует легенда, что в день его смерти в Праге на башне Староместской ратуши остановились средневековые астрономические часы. Завести их смогли только через неделю после смерти Кафки.

Тело писателя было перевезено в Прагу и захоронено на Новом еврейском кладбище. Несколько лет спустя рядом с ним окажутся отец и мать. Все сестры Кафки погибли в фашистских концлагерях. На могильном камне писателя выбита надпись на иврите: «Доктор Франц Кафка 1883–1924 [...]. Да будет его душа вплетена в узел жизни!»

Лекция 4

Художественный мир Франца Кафки

Первые художественные произведения Кафка стал писать еще в детстве. Во время семейных торжеств устраивались театрализованные представления: дети играли шуточные пьески, автором и постановщиком которых был Франц. Сам он не участвовал в представлении, актрисами были его сестры, а зрителями — родители и родственники. Сохранились названия некоторых из этих комедий: «Жорж из Подибрада», «Жонглер», «Говорящие фотографии». Все тексты пьес маленького Франца исчезли, и, увы, мы не можем оценить его комедийный и драматический дар.

Кафка снова начал писать в последние годы учебы в лицее. Но опять-таки мы не знаем, что представляла из себя его юношеская проза, так как автор полностью уничтожил ее. Возможно, это произошло из-за грубого комментария родственника Франца, дяди Рихарда. Однажды он увидел, как его племянник работает над каким-то текстом, выхватил страницу, прочитал и пренебрежительно сказал: «Обычная дребедень!» Единственный сохранившийся текст этого времени — посвящение, написанное Кафкой 4 сентября 1900 года в альбоме девушки, с которой он флиртовал. Это легкое остроумное литературное произведение

в духе XIX века, по выражению Клода Давида, «Кафка перед Кафкой»¹.

Стихотворения Франц писал и в дальнейшем, но никогда их не публиковал. Однако они сохранились в его дневниках и письмах к друзьям. Например, на помолвку сестры Валли он написал:

Из глубин
слабости
мы поднимаемся
с новыми силами

Темные личности
что ждут
пока дети
не обессилеют².

Дебют Франца Кафки состоялся в 1908 году в журнале «Гиперион», когда прозаические миниатюры 25-летнего писателя были опубликованы вместе со стихами Райнера Марии Рильке и Гуго фон Гофмансталя. Это не вызвало сенсации, как и другие прижизненные публикации Кафки. Франц Верфель (1890–1945), выдающийся немецкоязычный поэт, живший в Праге, сказал по этому поводу, что известность Кафки никогда не пересечет границы Австро-Венгерской империи. Но впоследствии Верфель поменял свое мнение.

В 1912 году у 29-летнего Кафки произошел творческий прорыв: написав за одну осень новеллы «Приговор» и «Превращение», он вышел на новый уровень творчества. В этом же году Кафка начал писать роман «Америка», но был побежден этим текстом и не смог его закончить. Этот год чрезвычайно важен в контексте развития творчества Кафки: до осени 1912 года в его литературном багаже были прозаиче-

ские миниатюры, наброски и стихотворения, теперь накопленный писательский опыт отливается в эпическую форму. Преодолев этот рубеж, Кафка успеет до своей смерти написать два главных романа XX века («Процесс» и «Замок»), россыпь шедевров мировой новеллистики («В исправительной колонии», «Отчет для Академии», «Нора», «Голодарь» и другие), притчи и афоризмы.

Однако при жизни писателя, не считая издания прозаических миниатюр, отдельных новелл («Превращение», «В исправительной колонии» и других), были опубликованы только два сборника малой прозы: «Созерцание» (*Be-trachtung*, 1913) и «Сельский врач» (*Ein Landarzt*, 1919). Сборник новелл «Голодарь» (*Ein Hungerkünstler*, 1924) вышел уже посмертно.

Как известно, Кафка завещал своему другу Макс Броду не переиздавать то, что он напечатал при жизни, и уничтожить неопубликованное. В его бумагах были обнаружены две записки, адресованные Броду: одна написана в 1920-м, другая — в 1922 году. В них Кафка просит друга сжечь неопубликованные рукописи. За два года до смерти, в 1922 году, во время обострения болезни он пишет: «Дорогой Макс, возможно, на этот раз я больше уже не поднимусь [...] все это без исключения, лучше всего нечитаное (я не запрещаю Тебе заглянуть туда, но мне, конечно, было бы приятнее, если бы Ты не делал этого, во всяком случае, никто другой не должен заглядывать туда), — все это без исключения должно быть сожжено, и сделать это я прошу тебя как можно скорее»³.

Однако Брод, прочитав неопубликованные рукописи, понял, что не сможет стать инквизитором. Если он сожжет эти бумаги, то предаст мировую литературу, если не сожжет, то предаст друга. Брод принял решение опубликовать неизданные кафкианские тексты. Как позже сказал об этом Жан-Луи Барро, «никогда еще предательство не

было столь оправданным»⁴. Благодаря этому поступку Брода Кафка получил посмертное признание и бессмертие, а литература XX века — одного из своих главных писателей.

В оправдание поступка Макса Брода стоит сказать, что у Кафки было два года с того момента, как он написал завещание, чтобы самому уничтожить архив. Однако он этого не сделал. Кроме того, не стоит забывать, что Кафка был профессиональным юристом. Он мог изъять свою волю в такой категорической форме, что ее невозможно было бы нарушить. И этого он тоже не сделал. Как отметил Бенджамин Балинт, «это были записки, а не оформленное по закону завещание»⁵. Более того, Кафка поручил задачу сжечь рукописи ближайшему другу, который его очень любил, понимал глубину таланта писателя и дорожил каждым его записанным словом.

Уже через 14 дней после смерти Кафки (17 июля 1924 года) через берлинскую газету *Die Weltbühne* Брод объявил, что начал подготовку публикации рукописного наследия своего друга. Кстати, публикация началась уже с этой заметки: Брод включил в нее те самые записки, которые содержали требование автора уничтожить все или почти все его произведения. Дора Диамант, последняя возлюбленная Кафки, оказалась принципиальнее Макса Брода: она утаила дневники последнего года жизни писателя, письма и фрагменты незавершенных произведений. В 1933 году, после прихода немецких фашистов к власти, гестапо конфисковало эти бумаги во время обысков в доме Доры. Часть утерянного архива Кафки была обнаружена только в конце 1990-х годов.

В 1925 году выходит роман «Процесс», в 1926 — «Замок», в 1927 — «Америка», в начале 1930-х — два сборника малой прозы.

Посмертные публикации прозы Кафки в 1920–30-х годах не вызвали массового интереса у читателей. Издатель Курт Вольф жаловался, что смог продать лишь несколько

книг из 1500 напечатанных экземпляров «Замка». Но такие крупные писатели, как Бертольт Брехт, Герман Гессе, Томас Манн, Альфред Дёблин, высоко оценили романы и новеллы Кафки. Гессе назвал его «тайновенчанным королем немецкой прозы» и «младшим братом Ницше», а Томас Манн считал кафкианскую прозу «удивительной, примечательной».

В 1933 году нацистское правительство Германии запретило «арийским» издательствам публиковать книги еврейских писателей, а еврейским издательствам — нееврейских. Книги многих неарийских авторов, в том числе и Макса Брода, попали в черные списки. Однако проза Кафки была недостаточно известна, чтобы попасть под запрет, но при этом оказалась достаточно еврейской, чтобы ее не могли публиковать «арийские» издатели. Однако в 1935–1937 годах в Берлине и Праге благодаря берлинскому издательству Schocken и пражскому Heinrich Mercy появилось шеститомное собрание сочинений Кафки.

Писатель Клаус Манн, сын Томаса Манна, высказался по этому поводу: «Собрание сочинений Кафки, предложенное читателям берлинским издательством Schocken, есть самое благородное и значимое издание, предпринятое в Германии... Это самые чистые и необычные произведения литературы нашего времени»⁶.

В 14 марта 1939 года 54-летний Макс Брод, спасая свою жизнь, навсегда уезжает из Праги в Палестину. Уже на следующий день немецко-фашистские войска вторгаются на территорию Чехословакии. Вместе с собой Брод увез чемодан с рукописями Кафки, в числе которых были манускрипты его трех романов, новелл, дневников, путевых заметок и писем. Верный друг и душеприказчик во второй раз спас кафкианское наследие.

С начала 1950-х годов начинается публикация эпистолярного наследия писателя: «Письмо отцу», письма к Фелице Бауэр, Милене Есенской и других.

Художественное наследие Франца Кафки относительно невелико — это три незаконченных романа («Америка», «Процесс», «Замок»), новеллы, притчи, афоризмы. К этому примыкает солидный массив эпистолярных текстов: письма Кафки к его близким людям — Максу Броду, Фелице Бауэр, Милене Есенской и другим. Кроме того, сохранился дневник писателя, который он вел, иногда с продолжительными перерывами, с 1910 по 1923 год. Это двенадцать толстых тетрадей большого формата, куда Кафка записывал и события своей жизни, и мысли, и наброски рассказов. Кафка начал вести дневник для того, чтобы заставлять себя писать, и многие страницы этого исповедального текста не уступают по стилю и насыщенности его новеллам и романам.

Существует представление, что Кафка был неоцененным при жизни писателем-невидимкой, который успел опубликовать лишь несколько рассказов. Большая часть написанного Францем Кафкой, действительно, была опубликована после его смерти. При жизни он издал только три сборника новелл и малой прозы, не считая публикаций в журналах. Однако Кафка не был неприметной литературной фигурой, его «неоцененность» несколько преувеличена. О творчестве писателя с большим уважением говорили такие незаурядные литераторы, как Роберт Музиль, Курт Тухольский, Оскар Вальцель. Как только Кафка опубликовал в журналах несколько коротких миниатюр и рассказов, немецкие издатели Курт Вольф из Лейпцига, писатель и редактор журнала *Die neue Rundschau* Роберт Музиль из Франкфурта обратили на него внимание и предложили сотрудничество.

Кстати, Курт Вольф несколько раз заявлял, что если автор «Превращения» напишет роман, то издательство сделает из него сенсацию. Он писал Кафке: «Любая рукопись, которую Вы решитесь прислать нам, будет принята с радостью и опубликована с любовью и добросовестностью»⁷.

Более того, в 1916 году Вольф предлагал писателю взять длительный отпуск и переехать для литературной работы в Лейпциг. Издатель был готов выплачивать ему стипендию, чтобы обеспечить прожиточный минимум. Однако психологические комплексы не позволили Кафке воспользоваться щедрым предложением Курта Вольфа. В письме к Фелиции Бауэр писатель прокомментировал эту ситуацию: «[...] сейчас это все бессмысленный вздор, хотя еще года два-три назад имело бы для меня дивный смысл» (25 июля 1916 года).

В 1916 году Кафка получил денежную награду от премии имени Теодора Фонтане. Надо сказать, что сама премия была присуждена прозаику Карлу Штернхейму, но, поскольку этот писатель был довольно богат, он решил отдать деньги Кафке, к которому испытывал большое уважение. В том же году Карл Бранд, пражский поэт и прозаик, опубликовал «Обратное превращение Грегора Замзы» (*Rückverwandlung des Gregor Samsa*, 1916), которое представляет собой продолжение новеллы Франца Кафки «Превращение». В этой версии главный герой возвращается к жизни и снова обретает человеческое тело. Кстати, об известности Кафки говорят также пародии на его творчество, которые появились между 1913 и 1917 годами.

О Кафке упоминали на страницах популярных тогда газет и журналов. Среди них пражские издания: газеты *Bohemia*, *Prager Presse*, *Prager Tagblatt*. Но не только региональная пресса откликалась на его произведения. Рецензии появлялись и в самых известных изданиях — газете *Maerz* (Мюнхен), *Berliner Tageblatt*, журнале *Die Aktion*, еврейском еженедельнике *Selbstwehr* (Берлин), *Frankfurter Zeitung* (Франкфурт), австрийском альманахе *Oesterreichische Rundschau*, газете *Literarisches Echo* и других.

Однако широкая публика не была знакома с его творчеством. Сам Кафка с большим трудом и сомнениями

расставался с рукописями и неохотно печатался. Одна из причин, по которым писатель крайне редко издавал свои произведения, — очень высокие требования к своему творчеству и к литературе вообще. В письме к Оскару Поллаку Кафка говорил: «[...] я думаю, что мы должны читать лишь те книги, что кусают и жалят нас. Если прочитанная нами книга не потрясает нас, как удар по черепу, зачем вообще читать ее? [...] Книга должна быть топором, способным разрубить замерзшее море внутри нас. В это я верю»⁸ (27 января 1904 года). Кафка требовал от себя: «Только не переоценить написанного мною, иначе я не напишу, что мне предстоит написать» (Дневник, 26 марта 1912 года). Очень часто он критиковал написанное им, даже те произведения, которые станут главными шедеврами XX века. Например, Кафка писал: «Очень недоволен “Превращением”». Конец читать невозможно. Рассказ получился бы гораздо лучше, не помешай мне тогда служебная поездка» (Дневник, 19 января 1914 года).

Однажды Кафка поймал себя на парадоксальной мысли: разрываясь между службой и творчеством, он доволен этим положением вещей: «Я [...] должен только остерегаться, как бы не освободить все время для литературы» (Дневник, 14 декабря 1911 года). Что значат эти странные слова?

Мучительно совмещая работу юриста с литературным трудом, он, один из главных писателей XX века, никогда не собирался стать профессиональным литератором и жить на заработки от своих произведений. «Сочинительство как форма молитвы», — так Кафка определял сущность писателя. Для него литература — это сакральное, и этим нельзя торговать. В одном из писем к Фелице Бауэр Кафка писал: «Нет у меня наклонностей к литературе, я просто из литературы состою, я не что иное, как литература, и ничем иным быть не в состоянии» (14 августа 1913 го-

да). Еще более радикально он сформулировал свое кредо в дневнике: «Я ненавижу все, что не имеет отношения к литературе, мне скучно вести разговоры (даже о литературе), мне скучно ходить в гости, горести и радости моих родственников мне смертельно скучны. Разговоры лишают все мои мысли важности, серьезности, истинности» (21 июля 1913 года).

Процесс создания художественного текста давал Кафке такое чувство эйфории и просветления, что за два года до своего трагического ухода смертельно больной писатель писал своему другу Макс Броду: «Моя жизнь была слаще, чем у других» (5 июля 1922 года). В этом же письме к Броду он добавляет важные слова, понимая, какую жертву он принес ради этих моментов творческого прозрения: «Я не жил, а только писал».

Издатели всячески старались сделать творчество Кафки более известным. Однако для читателя того времени его тексты, даже на фоне бурного развития литературного авангарда 1910-х годов, были крайне шокирующими, необычными по стилистике и образности. Приход к власти нацистов в 1933 году и Вторая мировая война задержали развитие немецкоязычного модернизма и его путь к читателю. Благодаря недостаточно широкой популярности книги Кафки не горели на кострах в 1933 году, когда фашисты в рамках «Акции против негерманского духа» публично сжигали книги, не соответствующие идеологии национал-социализма. Более того, как уже говорилось выше, в 1935–1937 годах в Берлине и Праге вышло шеститомное собрание сочинений Кафки. Берлинское издательство Schocken и пражское Heinrich Merck смогли обойти фашистскую цензуру и выпустить в печать книги писателя-еврея и самого жесткого критика тоталитаризма XX века.

Настоящая популярность книг Кафки начинается после 1945 года, когда человечество пережило две мировые

войны и встало перед угрозой ядерного уничтожения. Один из пиков «кафкомании» в Европе пришелся на 1950-е годы. Култ Франца Кафки был настолько массовым, что в 1951 году немецкий писатель Райнхард Леттау на заседании литературного объединения «Группа 47» воскликнул: «Если Кафку упомянут еще раз, у меня начнутся судороги»⁹. Теодор Адорно с грустной иронией писал об этом: «Кафка в моде, его бесприютность создает уют, из него сделали бюро справок по всем вопросам человеческой души»¹⁰.

Но так или иначе трагические кафкианские тексты стали понятными, близкими и актуальными для миллионов людей самых разных национальностей. А пережитая духовная катастрофа Второй мировой войны позволила ученым-гуманитариям увидеть в романах и новеллах Кафки пророчества о европейской истории и культуре XX и XXI веков.

Что представляет собой художественный мир Франца Кафки? Когда вы читаете книгу, созданную писателем XIX века, то видите условную реальность, в которой есть логика, структура и нравственная норма. Например, читая Льва Толстого, вы не просто погружаетесь в текст, перед вами возникает модель жизни, в которой есть высший закон, воплощающийся в Боге и нравственных ценностях. Лучшие герои Толстого всегда ощущают присутствие метафизических и этических смыслов и выстраивают жизнь в соответствии с ними. Вспомните хрестоматийные сцены из «Войны и мира»: раненый Андрей Болконский, наблюдающий небо Аустерлица, интуитивные прозрения Наташи Ростовой или духовные поиски Пьера Безухова. В многороманной эпопее Бальзака «Человеческая комедия» действуют жесткие законы общественных отношений, жизнь героев всегда предопределена влиянием социума и исторических обстоятельств.

В мире Франца Кафки все не так: его художественная реальность и судьбы его персонажей всегда управляются иррациональными силами, понять логику которых или вступить с ними в диалог кафкианские герои никогда не смогут. В версии мира этого писателя Бог как гарант и персонификация истины или умер, или непостижим, или недостижим. Мир Кафки — богооставленный, неудобный и чужой человеку. Поэтому Йозеф К. никогда не сможет получить оправдательный приговор и даже узнать, в чем его вина (роман «Процесс»), землемер К. никогда не дойдет до Замка (роман «Замок»), а Грегор Замза не превратится обратно в человека (новелла «Превращение»).

В новелле «Как строилась китайская стена» можно увидеть кафкианское понимание жизни в миниатюре. Безымянный строитель Великой Китайской стены рассказывает читателю, что рабочие, создавая этот инженерный шедевр, делают только его отдельные участки. Когда их работа заканчивается, строителей перевозят на другое место, а соединяют построенные участки стены уже другие рабочие. То есть никто из тех, кто создает это великое сооружение, не видит результатов и цели своего труда. Кроме того, строители не понимают и практического смысла в этой стене: она создается для обороны Северного Китая, а они живут в южных провинциях. Замысел этого огромного проекта существует, но он скрыт от человека, который занят его воплощением. Персонаж говорит: «В помещении руководителей (где этот покой находился и кто сидел там — не знает и не знал ни один человек, кого я ни спрашивал), в этом покое, должно быть, кружили все человеческие помыслы и желания, а им навстречу неслись все человеческие цели и их осуществления. В окно же на руки, чертившие эти планы, падал отсвет божественных миров»¹¹.

Многие литературоведы считают, что мировидение Кафки совпадает с картиной мира, выраженной в Ветхом

Завете. Франц Кафка внимательно изучал иудаизм, учил иврит, и в его дневнике есть записи, говорящие о близости ветхозаветной модели жизни его мировидению: «Нашел [в Библии] свое собственное мнение или, по крайней мере, мнение, которого я до сих пор придерживался» (16 сентября 1915 года), «Только Ветхий Завет все видит — ничего больше об этом не скажешь» (6 июля 1916 года).

Ветхозаветный Бог — иррациональный, ревнивый демиург, чьи поступки и требования не совпадают с человеческой логикой и моралью. Он может потребовать от отца убить сына и единственного наследника (легенда об Аврааме и Исааке), лишить имущества и близких беспорочного праведника Иова и сделать его прокаженным, уничтожить несколько раз людей, им же созданных, но отклонившихся от его плана (легенды о Всемирном Потопе, гибели Содома и Гоморры). И при этом Творец может сказать: «Ибо Я милосердия хочу, а не жертвы, и Боговедения более, нежели всесожжений» (Ис. 6:6). В созданном мире есть замысел, смысл и логика, но они недоступны человеческому пониманию, потому что это логика Бога, а не человека.

В новелле «Верхом на ведре» Кафка метафорически выражает свое понимание трансцендентного: «[...] небо — как серебряный щит против тех, кто молит о помощи»¹². В эти закрытые молчащие небеса то с надеждой, то с отчаянием вглядывается Франц Кафка, желая разглядеть Бога, Истину и Красоту. Он почти не слышит голоса мироздания, но мучительно в него вслушивается. По словам Валерия Зусмана, «все творчество Кафки было изображением страшного, безнадежного сна, где все возможно, в том числе — Благодать и чудо»¹³.

О чем пишет Франц Кафка? Центральные кафкианские темы — абсурд, богооставленность, отчуждение, одиноче-

ство, власть, искусство. Как вы видите, тематика произведений этого писателя не включает в себя, допустим, темы любви, дружбы, гармонии, которые могли бы уравновесить трагическую ориентированность его творчества. Совершенно невозможно представить себе школьное сочинение или курсовую работу: «Тема дружбы в творчестве Франца Кафки». Это звучит как анекдот. Но все-таки почему у Кафки нет этих тем? Дружба и любовь — это связь человека с миром и единство с близкими, это целостность и сопричастность. А кафкианский мир изначально фрагментирован, лишен взаимосвязей и видимой структуры, как и сама духовная реальность XX века.

Однако не стоит видеть в кафкианском творчестве только безысходность, одиночество и абсурд. Утверждение, что этот писатель «выражает не только свое объективное бессилие, но и роковую невозможность противоборствовать злу и расчеловечиванию»¹⁴, довольно спорно. Произведения Франца Кафки строятся по принципу «поэтики мнимых отрицательных величин»¹⁵: они выступают как предупреждение против самих себя. Как говорил Макс Брод, творчество Кафки состоит «из девяти частей отчаяния и одной части надежды»¹⁶. В кафкианских новеллах и романах есть и проблески ускользающей истины, и мужественный поиск правды о мире, и тонкий сатирический юмор. Но даже если его проза и кажется мрачной, то все-таки «пессимизм гуманиста лучше, чем оптимизм каннибала»¹⁷. Через трагизм прозы Кафки сквозит если не свет истины, то желание ее увидеть и мужественная готовность ее принять и вынести, не отводя глаза. Элиас Канетти очень точно сформулировал эту особенность кафкианского творчества: «С Кафкой пришло в мир нечто новое, более отчетливое ощущение сомнительности, соединенное, однако, не с ненавистью, а с благоговением перед жизнью»¹⁸.

Автор новеллы «Превращение» писал в дневнике: «Не отчаиваться, не отчаиваться и по поводу того, что ты не отчаиваешься. Когда кажется, что все уже кончено, откуда-то все же берутся новые силы, и это означает, что ты живешь. Если же они не появляются, тогда действительно все кончено, и притом окончательно» (21 июля 1913 года). По словам Макса Брода, Кафка тяготел ко всему гармоничному и уравновешенному, он умел радоваться естественным и здоровым вещам. Писатель не признавал в литературе насилия, извращения, декаданса, поэтому недолюбливал творчество Оскара Уайльда за его эстетизацию смерти и нравственного распада. Брод отмечал, что Франца Кафку привлекали простые и позитивные способы изображения жизни в творчестве Гете, Флобера и Толстого. Однако, когда издатель Курт Вольф не решался печатать новеллу «В исправительной колонии» из-за ее пугающего сюжета и мрачноватого содержания, Кафка оправдывался, говоря, что действительность страшнее его книг.

Но важно знать не только о чем пишет Кафка, но и как устроены кафкианские тексты. Один из элементов стиля писателя — это **автобиографичность**. Писатель любил зашифровывать свои инициалы в именах героев. Имя Йозефа К. (роман «Процесс») имеет то же количество букв, что и имя «Франц», а фамилии обоих начинаются на букву К. Землемер в романе «Замок» носит имя К., которое также можно соотнести с фамилией писателя. Героиням Фриде Бранденфельд (новелла «Приговор») и фройляйн Бюрстнер (роман «Процесс») он дал инициалы своей возлюбленной Фелицы Бауэр. Часто персонажи наделяются личными психологическими комплексами писателя: чувством вины, страхом наказания.

Автобиографизм — совершенно осознаваемая Кафкой черта его прозы. Об этом можно судить по записи в днев-

нике, где писатель говорит о происхождении имен героев новеллы «Приговор»: «Читая корректуру “Приговора”, я выписываю все связи, которые мне стали ясны в этой истории, насколько я их вижу перед собой. [...] Имя “Георг” имеет столько же букв, сколько “Франц”. В фамилии “Бендеман” окончание “ман” — лишь усиление “Бенде”, принятое для выявления всех еще скрытых возможностей рассказа. “Бенде” имеет столько же букв, сколько “Кафка”, и буква “е” расположена на тех же местах, что и “а” в “Кафка”» (11 февраля 1913 года).

В художественном пейзаже его текстов угадываются улицы и районы Праги. Карл Россман из романа «Америка» — бывший житель родного города Кафки. Когда Йозеф К. в романе «Процесс» отправляется на свой первый допрос, он приходит в рабочий квартал с маленькими лавками, расположенными в нижних этажах. В этом пространстве можно узнать пражское предместье Жижков, где находилась асбестовая фабрика, которой Кафка должен был заниматься в течение долгого времени. Образ Замка в одноименном романе, возможно, был вдохновлен собором Святого Вита, чей массивный силуэт, грозно нависающий над Прагой, писатель мог видеть ежедневно. Впрочем, есть другие возможные источники этого образа: Миланский собор и замок в силезском городе Фридланд, которые Кафка посетил во время поездок по Европе.

Однако книги Франца Кафки не стоит читать как беллетризованную биографию автора. Все писатели, создавая свои художественные тексты, опираются на личный внутренний опыт. И психологические комплексы Кафки не так интересны и оригинальны, чтобы стать объектом читательского внимания. Самого писателя раздражало, когда его творчество воспринималось как мемуарные сочинения. Он записал в дневнике, как однажды его сестра сказала после публичного чтения новеллы «Приговор»: «Это

ведь наша квартира [в рассказе]». Кафка ответил: «В таком случае отец должен был бы жить в клозете» (12 февраля 1912 года).

Гораздо важнее, что Франц Кафка трансформирует персональные травмы в универсальные образы, которые выражают то, что больше его индивидуального человеческого опыта. Через глубоко личное писатель осмысляет ключевые принципы существования. Именно поэтому его творчество стало зеркалом, отражающим все социальные и духовные катастрофы XX века.

Одна из важных черт произведений Кафки — *тяготение к незаконченности, фрагментарности*. В его новеллах и романах часто отсутствует однозначный финал, как будто автор сам не знает, какой должен быть исход. Например, в романе «Замок» нет определенного конца, мы не знаем, что произошло с героем после событий, описанных в произведении, и какова развязка. В прозе Кафки исходное событие не подготавливает последующее и не является предопределением предыдущего. Часто его художественные тексты лишены завязки или развязки: они могут начинаться с пропуска какой-либо информации, которая объяснила бы причину происходящего («Превращение»), или могут заканчиваться ничем («Блумфельд, старый холостяк»). Дело тут в том, что конфликты, о которых пишет Кафка, универсальны, абсолютны и неразрешимы по своей природе. И кроме того, фрагментарность повествования создает образ бытия, в котором распались все связи, формирует образ мироздания, утратившего цельность и определенность.

Пространство художественного мира Кафки предельно условно. Например, хотя действие романа «Америка» разворачивается в США, его художественная действительности не соответствует американской реальности. Так, статуя Свободы держит в руках меч, а не факел. В романе

«Процесс» герой живет в безымянном городе, в котором угадывается Прага. Однако реалии этого художественного пейзажа подойдут почти для любой европейской столицы: собор, мосты, узкие улочки. Нет имени у Деревни, расположенной у подножья Замка, в одноименном романе.

При этом пространство кафкианских произведений *символично*. Например, действие новеллы «В исправительной колонии» разворачивается на острове, образ которого в мировой литературе, как правило, является метафорой цивилизации. В финале «Превращения» трое евреев, персонажи сакральные, покидают дом семьи Замза, спускаясь *вниз* по лестнице. В это время им *навстречу* поднимается помощник мясника, «щеголяя осанкой», символизируя победу биологического над духовным. В некоторых произведениях Кафки действие разворачивается на корабле, который является метафорой перехода от жизни к смерти («Охотник Гракх») либо символизирует движение от родительского мира к новому этапу жизни и независимому существованию («Америка»).

Кроме того, мир произведений Кафки, как правило, *деноминирован*: в нем крайне редко возникают цвета, звуки или запахи, часто в нем либо отсутствует движение, либо события бесконечно дублируются. Но если писатель все-таки выделяет в тексте какой-либо звук или цвет, то он приобретает символическое значение. Например, золотой цвет в его новеллах и романах часто обозначает представителя сакральной силы (золотые пуговицы служителей Суда в романе «Процесс», золотые трубы актеров, изображающих ангелов в романе «Америка»).

Другой чертой кафкианского пространства является *ограниченность, сжатость*. Обычно сюжет его произведений разворачивается в тесном помещении («Превращение», «Приговор», «Нора»). Например, в новелле «Нора» зооморфный персонаж живет в маленькой норе под землей.

В новелле «Супружеская чета» основное действие происходит в комнате больного сына хозяина квартиры. Замкнутое пространство часто является для героев Кафки ловушкой, западней, и нередко оно становится метафорой одиночества и отчуждения. Иногда неживое пространство навязывает свой ритм живому человеку: «Я шагаю, и мой темп — это темп этой стороны улицы, этой улицы, этого квартала» («Дорога домой») ¹⁹.

Время в текстах Кафки, как и пространство, *условно*. Мы никогда не встретим указания точных дат и времени: день и ночь хаотично сменяют друг друга, действие может длиться как день, так и год. Часто его произведения начинаются утром, при пробуждении, или в той же ситуации ночью.

Но при этом время в прозе Кафки обладает *символическим значением*. Например, действие романа «Процесс» начинается весной, традиционно связанной с идеей пробуждения и возрождения жизни. Но для Йозефа К. весна оборачивается смертью, которая одновременно является и духовным перерождением личности персонажа. Трансформация Грегора Замзы в насекомое происходит под Рождество, а умирает герой во время Пасхи, тем самым проходя путь Иисуса Христа от рождения до смерти («Превращение»).

Все перечисленные свойства художественного времени и пространства играют в прозе Кафки важную роль. Условность, призрачность пространства и времени создает у читателя ощущение, что действие кафкианских текстов развивается между сном и явью, в особой метафизической реальности.

Кроме того, символичность кафкианского хронотопа, в котором отсутствуют исторический и социальный контекст, хронологическая определенность, местный колорит и рациональная логика сюжета, оставляют простран-

ство для огромного количества интерпретаций. Установка на притчевость, многозначность, отрицание какой бы то ни было «окончательной» концепции²⁰ являются главными принципами кафкианской прозы. Писатель создает художественные тексты, число прочтений которых стремится к бесконечности. Полисемантичность кафкианской прозы — это отражение противоречивой сущности Бытия, которое нельзя навсегда зафиксировать и выразить в однозначной словесной формуле.

Герои Кафки тоже условны и метафоричны. Писатель вскользь сообщает о них минимальные сведения, лишая индивидуальности и личной истории. Например, Грегор Замза из новеллы «Превращение» — один из тысяч таких же коммивояжеров, Блумфельд из одноименного рассказа — один из многих чиновников. Именно поэтому Кафка чрезвычайно редко дает полные имена героям своих произведений. Его персонажи в большинстве случаев носят или только имя, или только фамилию: Жозефина в новелле «Певица Жозефина, или Мышиный народ», доктор Буцефал в новелле «Новый адвокат», Йозеф К. в романе «Процесс». Либо обозначаются по профессии или занятию: акробат («Первое горе»), комендант («В исправительной колонии»), врач («Сельский врач») и так далее.

Но чаще всего герои Кафки безымянны, в его художественном мире личность обезличивается. В текстах Кафки складываются определенные типы безымянных персонажей: «холостяк», «отец», «сын», «прохожий», «ребенок» и другие. Как правило, повествование ведется от первого лица, рассказчик не упоминает своего имени и называет себя «я». При этом персонаж не является обобщенным представителем какого-либо социального класса, как герои классической литературы XIX века.

С некоторыми оговорками можно сказать, что Кафка использует библейские образы. Если персонажи Ветхого

Завета — это часто судьи или правители, то герои Кафки — судьи, адвокаты, чиновники. Кроме того, писателю близка библейская поэтика, когда поступку героя не дается психологической интерпретации. Например, в кафкианских текстах часто отсутствует описание внешности персонажа в качестве его психологической характеристики. Как правило, в классической литературе внешний облик героя является отражением его внутренних качеств. Так, в романе Чарльза Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфильда» (1849) есть отвратительный персонаж по имени Урия Гип. Чтобы показать его извращенный внутренний мир, необыкновенную низость и подлость, Диккенс выделяет во внешности героя некоторые детали. Костлявое тело Урии Гипа странным образом извивается и напоминает змею. Его холодные и липкие руки похожи на скользкую клейкую рыбу: «Он частенько потирал одну ладонь о другую, словно выжимал их, стараясь высушить и согреть, и то и дело украдкой вытирал их носовым платком»²¹. Франц Кафка может упомянуть, что у персонажа костлявое лицо, широкие плечи или молодое тело, но в отличие от произведений классика английской литературы эти детали, как правило, ничего не говорят о внутреннем облике героев.

Как многие писатели-модернисты, Франц Кафка использует *миф*, но при этом мифологические образы и смыслы в его прозе превращаются в свою противоположность, в антимиф. Например, в новелле «Охотник Гракх» одноименный герой много лет назад сорвался с кручи, преследуя серну, умер, но в какой-то момент «челн смерти взял неверный курс», и герой вынужден блуждать по свету как живой мертвец. Как только он перешел черту жизни, рядом с ним появилась стая голубей, которая повсюду летит за ним и предвещает его появление. В этой новелле можно увидеть отсылки к библейскому мифу о Всемирном потопе.

Как известно, сначала Ной выпустил в окно ковчега ворона, чтобы найти место, свободное от воды, но тот вернулся ни с чем; такая же неудача постигла голубя. Но через семь дней голубь вернулся с листом оливы в клюве — знаком того, что вода уже сошла. Кафка трансформирует этот миф: если библейский Ной ищет землю, чтобы возродить на ней жизнь, то Грах, плывущий на челне смерти, наоборот, желает найти землю смерти, чтобы обрести вечный покой.

Вспомним, что миф — это метафорический язык, рассказывающий о сущности жизни. Мифологические образы, сюжеты и схемы аккумулируют в себе смысл всех социальных, нравственных и метафизических элементов мира. Трансформация мифа в антими́ф в контексте кафкианской картины мира иллюстрирует распад веками формировавшихся схем толкования и постижения жизни.

Одна из самых характерных черт повествования в прозе Франца Кафки — это *сочетание фантастического абсурдного сюжета и сухого «канцелярского» языка*, который беспристрастно регистрирует происходящее. В художественном языке Кафки практически нет эпитетов, метафор и других украшений текста. Писатель осознанно моделировал такой кристально прозрачный стиль, с недоверием относясь к обаянию языка, который, с его точки зрения, является несовершенным орудием выражения сути жизни. Он писал в одном из афоризмов: «Все, что вне чувственного мира, язык может выразить только намеками, но никак не сравнениями».

Четкий, регистрирующий язык новелл и романов Кафки рассказывает о странных, фантастических ситуациях: его герой может превратиться в насекомое («Превращение»), обнаружить у себя дома два целлулоидных шарика, которые будут вести себя как живое существо («Блумфельд, старый холостяк»), собственный отец может приговорить сына к самоубийству («Приговор»), врача могут положить

в постель к пациенту («Сельский врач»). И все это будет рассказано сухим точным языком, который более характерен для деловой переписки, чем для художественной литературы. Как будто вы с безопасной дистанции видите в мельчайших подробностях чудовище, заспиртованное в хрустально-прозрачном сосуде. Или, как сформулировал Анатолий Якобсон, «автор смотрит на сконструированные им ужасы с другой планеты»²².

Это сочетание реального с ирреальным, действительного с фантастическим особым образом воздействует на читателя, вызывая у него когнитивный диссонанс. Прежде всего, детально описанный кафкианский абсурд, часто переходящий в кошмар, становится очень рельефным, зримым, неправдоподобное становится правдоподобным. Очень сложно забыть человека-насекомое, ползающего по стенам и оставляющего липкие следы, а также гниющее яблоко, застрявшее в его хитиновом панцире («Превращение»), или детали казни Йозефа К., или душный воздух канцелярии монструозного Суда («Процесс»). И кроме того, сухая регистрация фантастического оставляет для читателя эмоциональные пустоты, которые он невольно начинает заполнять своим личным внутренним опытом или неосознаваемыми страхами. Теодор Адорно называл это свойство кафкианских текстов «эффектом непрерывного *deja vu*»²³: иррациональный кошмар становится не только рельефным, но и очень личным, персонально вашим. По словам Адорно: «Каждая фраза [Кафки] вызывает реакцию: “Вот так оно и есть” — и вопрос: “Я это знаю, но откуда?”»²⁴. Анна Ахматова тоже говорила об этом воздействии прозы Франца Кафки: «Он писал для меня и обо мне»²⁵, «У меня было такое чувство, словно кто-то схватил меня за руку и потащил в мои самые страшные сны»²⁶.

Таким образом, кафкианская проза заставляет нас вписывать в эти художественные тексты свои персональные

эмоции, фобии, ассоциации, весь свой сознательный и бессознательный опыт. Кроме того, принципиальная многозначность романов, новелл, притч и афоризмов Франца Кафки, отсутствие явных «ключей» к «правильной» интерпретации вынуждают читателя самостоятельно толковать текст и наполнять его не только индивидуальными эмоциями, но и мыслями, идеями, рождающимися изнутри его индивидуальности. Кафкианская проза — это черное зеркало, которое одновременно отражает глубинные уровни личности того, кто в него смотрит, и очерчивает пунктиры идей, заложенных в текст автором.

Лекция 5

Метаморфозы Грегора Замзы в новелле «Превращение»

Новелла Франца Кафки «**Превращение**» (Die Verwandlung, 1912) — один из главных шедевров европейской литературы XX века и квинтэссенция кафкианской малой прозы. В этом небольшом по объему тексте воплощен весь художественный мир Кафки, его основная проблематика и особенности повествования.

Грегор Замза, герой новеллы, работает коммивояжером. Пять лет назад его отец лишился почти всех своих денег, после чего Грегор поступил на службу и стал разъездным торговцем. Герой не только содержит всю семью, но и оплачивает квартиру, где они живут. Персонаж постоянно находится в разъездах, но в начале повествования, в перерыве между деловыми поездками, он ночует дома.

Новелла начинается с абсурдного и пугающего события: Грегор Замза, проснувшись рано утром, обнаруживает, что стал огромным насекомым. Его домашние, пережив чувство потрясения, пытаются приспособиться к новому облику Грегора: сестра первое время ухаживает за ним, отец и мать стараются преодолеть чувство отвращения к сыну-насекомому. Однако привыкнуть к его новому облику родные не могут, и смерть героя они встречают с очевидным



Обложка новеллы «Превращение». Рисунок Оттомара Штарке

Кафка просил, чтобы на обложке не было изображения насекомого ни в каком виде. В письме к Курту Вольфу он настаивал: «Само насекомое нарисовать нельзя. Его нельзя показать даже издали. [...] Если бы мне самому позволено было сделать предложения по иллюстрации, я бы избрал такие сцены, как родители и прокуррист перед запертой дверью, или еще лучше: родители и сестра в освещенной комнате, и при этом открыта дверь в совершенно темную соседнюю комнату» (Кафка Ф. Письма / Пер с нем. М. Харитонова // Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. Указ. изд. С. 101).

облегчением. В финале отец, мать и сестра Грегора, не интересуясь, что служанка сделала с его трупом, отправляются за город на пикник.

Сюжет «Превращения» почти всегда потрясает неподготовленного читателя, а невозможность однозначного истолкования новеллы иногда вызывает неподдельное отчаяние и даже гнев. Однажды Франц Кафка получил эмоциональное письмо с категорическим требованием объяснить смысл новеллы.

Шарлоттенбург, 10/4.17

Уважаемый господин,

Вы сделали меня несчастным. Я купил ваше «Превращение» и дал его прочитать своей двоюродной сестре. Но она не понимает смысла рассказа. Кузина дала прочитать его своей матери, которая тоже не может найти объяснения. Ее мать дала книгу моей другой кузине, и она тоже ничего не смогла понять.

Теперь они все написали мне. Я должен объяснить им смысл этой истории, поскольку я единственный человек с высшим образованием в нашей семье. Но я в полном недоумении.

Господин! Не моргнув глазом, я провел несколько месяцев в окопах, отчаянно сражаясь с русскими. Но если моя репутация в глазах кузин пойдет к черту, я не смогу этого перенести.

Только Вы сможете мне помочь. Вы должны, потому что Вы тот, кто впутал меня в эти неприятности. Поэтому, пожалуйста, скажите мне, что моя кузина должна думать, когда она читает «Превращение».

Искренне уважающий вас
доктор Зигфрид Вольф¹

К сожалению, не известно, ответил ли Кафка что-либо на это письмо, однако давайте попробуем хотя бы заочно помочь растерянному читателю и его кузинам.

Как практически все тексты Франца Кафки, новелла «Превращение» — это многогранная метафора, которую нельзя свести к единственной интерпретации. В ней можно увидеть и социальный, и психоаналитический, и метафизический уровни.

Рассмотрим метаморфозу героя новеллы с точки зрения теории психоанализа Зигмунда Фрейда. Читатель-фрейдист без труда заметит, что в «Превращении» отражаются сложные взаимоотношения писателя и его отца. Кафке-младшему всегда казалось, что он не соответствует тем надеждам, которые Герман Кафка возлагал на него, желая видеть сына преуспевающим бизнесменом и достойным продолжателем семейного торгового дела.

Здесь стоит обратить внимание на то, в какое именно насекомое превращается герой Кафки. Как правило, в памяти читателей остается образ жука, сороконожки или даже таракана, как в одном из испанских переводов (*la cucaracha*). Однако в тексте новеллы повествователь называет Грегора *das Ungeziefer* — то есть паразит. Навозным жуком (*der Mistkäfer*) его называет служанка, но это имеет отношение не к энтомологии героя, а, скорее, к пыльной и грязной комнате, в которой он вынужден жить. Насекомое-паразит в «Превращении» можно рассматривать как метафору чувства вины писателя перед отцом и семьей, вербализованное ощущение бесполезности и ничтожества. И новелла в этом аспекте — художественное выражение комплекса неполноценности ее автора. Однако прямолинейная фрейдистская интерпретация слишком проста для такого глубокого писателя, как Франц Кафка. И мне хотелось бы вам объяснить, почему я так считаю.

Психоаналитическая трактовка указывает лишь на исток образа. Это важно для психологии, но для филологии ценнее художественная трансформация личного чувства автора и наполнение его социальными, нравственными

и философскими смыслами. Проще говоря, в литературоведении вопрос *откуда?* — не единственный. Есть еще вопросы *как?*, *что?*, *почему?* и *для чего?* Почва, из которой растет дерево, имеет большую ценность, но есть еще и ствол, и ветви, и листья, и плоды. О других интерпретациях кафкианской новеллы мы поговорим далее.

«Превращение» можно прочесть как текст об одиночестве человека. Не случайно фамилия Замза (*Samsa*) — производное от чешского *jsem sám* (я один) или *samota, osamělost* (одиночество). Кафка подчеркивает отчуждение героя от семьи, косвенно пересказывая события, предшествовавшие превращению. Грегор уже пять лет работает коммивояжером, он редко бывает дома, проводя свое время в постоянных разъездах. Но, вернувшись после долгого отсутствия домой, он сидит за столом, *изучая расписание поездов*. А ведь пять лет — это достаточно, чтобы выучить наизусть график работы транспорта, которым ты постоянно пользуешься. Кроме того, у Грегора есть хобби: он любит вырезать из дерева. Но обратите внимание, что из теплого пластичного материала он делает не деревянные миниатюрные скульптуры, не картины и не украшения. Он делает *рамки* для картин (одна из них висит у него в комнате на стене). Человека всегда характеризует результат его творчества, поэтому рамки Грегора — это символ его отчуждения от мира. Кроме того, чтобы создать рельефный образ одиночества, писатель не просто обрывает социальные связи, как до него делали писатели XIX века. Вспомните маленького подметальщика улиц Джо из романа Чарльза Диккенса «Холодный дом» или бухгалтера Лера из новеллы Ги де Мопассана «Прогулка». В мире Кафки возможность диалога разрушена даже на биологическом уровне: коммуникация между Грегором и самыми близкими людьми невозможна на уровне видов, когда он превращается в насекомое.

Но метафора одиночества здесь гораздо страшнее, чем простое отчуждение от общества. Кафка пишет о вселенском одиночестве человека в мире, где умер Бог. В этом проявляется еще одна тема новеллы — богооставленность человека как аналог смыслоутраты. Напомню, что Бог — это не человеческое существо и не галлюцинация, но прежде всего символическая фигура, персонифицирующая экзистенциальный смысл и систему ценностей, которые делают возможным полноценное существование человека.

Мне бы хотелось пояснить свою мысль, и для этого я приведу пример из преподавательской практики Алексея Машевского. Представьте себе, что рядом с вами сидит обезьяна и ест банан. И вы тоже едите банан. Чем вы будете отличаться от этого животного? Тем, что обезьяна будет просто есть. А вы, жуя банан, будете думать: «Я ем банан. Зачем я его ем? Чтобы есть. А зачем мне его есть? Чтобы жить». И третий вопрос, который вы можете себе задать, выведет вас на уровень высоких философских смыслов: «А зачем мне жить?» Животное, скорее всего, не задаст себе такого вопроса².

Таким образом, то, что делает человека человеком, выше его непосредственных биологических потребностей. Для того чтобы существовать на уровне организма, вам не нужно ни читать книги, ни писать книги, не надо слушать музыку или создавать ее, рисовать или пытаться понять картины. Вам достаточно есть, пить, спать и размножаться. Но чтобы быть полноценным человеком, чтобы претендовать на этот статус, необходимо нечто, что выше элементарной биологии. А именно — потребность в рефлексии. Человек — это сверхбиологическое существо, задающее себе и миру вопросы *зачем?* и *почему?*, существо, осмысляющее себя и свойства Вселенной. Наши сверхбиологические потребности удовлетворяются искусством, наукой, религией и культурой в целом. Именно поэтому на нашей

планете не существует этносов, у которых не было бы искусства и религии.

Я хочу подчеркнуть, что Бог — это понятие не столько религиозное, сколько метафизическое. В явном или скрытом виде оно присутствует в духовной жизни каждого человека. Это то, что символически воплощает в себе смыслы и духовные ценности, которые делают возможным полноценное существование человека. Именно поэтому средневековый философ Августин Аврелий называл Бога «жизнь жизни моей» (*vita vitae meae*), «жизнь души моей» (*vita animae meae*), «жизнь жизней» (*vita vitarum*). Если вы атеист или агностик, то замените понятие «Бог» на то, что является вашей духовной опорой, на то нематериальное, что делает вас живым, счастливым и полнокровным. Августин Аврелий писал в «Исповеди»: «[...] Бог твой для тебя есть жизнь жизни твоей»³ (*“Deus autem tuus etiam tibi vitae vita est”*).

Соответственно, смерть Бога символизирует катастрофическую утрату духовного основания жизни. Не случайно несчастье в семье Замза произошло в канун Рождества, а умирает Грегор весной, когда празднуется Пасха, то есть герой символически проходит земной путь Иисуса Христа от рождения до смерти. Кроме того, как мы уже отметили, любимое занятие Грегора — выпиливать из дерева рамочки, а в Евангелии от Марка Христос называется плотником: «Не плотник ли он, сын Марии, брат Иакова, Иосии, Иуды и Симона?» (Мк. 6:3). После смерти кафкианского героя его останки исчезают из дома, как тело Спасителя из гробницы.

В данном случае не стоит слишком буквально соотносить образы Грегора Замзы и Христа. Хриstopодобность прослеживается прежде всего в жертвенности героя по отношению к своим близким. Потеряв человеческий облик, он не утрачивает этического сознания человека и проявляет необыкновенную чуткость. Так, чтобы избавить сестру от своего неприятного ей вида, Грегор «однажды пе-

ренес на спине — на эту работу ему потребовалось четыре часа — простыню на диван и положил ее таким образом, чтобы она скрывала его целиком и сестра, даже нагнувшись, не могла увидеть его, [...] и Грегору показалось даже, что он поймал благодарный взгляд, когда осторожно приподнял головой простыню, чтобы посмотреть, как приняла это нововведение сестра»⁴. Когда герой умирает, он вспоминает о своей семье. И в его мыслях нет ни гнева, ни злобы на отца, мать и сестру, которые предали его. Последние чувства Грегора — это умиление (*die Rührung* — «нежность» в переводе Соломона Апта) и христианская любовь (*die Liebe*): “An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück”⁵:

О своей семье он думал с нежностью и любовью. Он тоже считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра. В этом состоянии чистого и мирного раздумья он пребывал до тех пор, пока башенные часы не пробили три часа ночи. Когда за окном все посветлело, он еще жил. Потом голова его помимо его воли совсем опустилась, и он слабо вздохнул в последний раз.

Очень важно отметить одну принципиальную деталь: христоподобный Грегор-насекомое умирает под Пасху, но его воскрешения не происходит. Почему Кафка не оживляет своего героя, как позже это сделал Карл Бранд в новелле «Обратное превращение Грегора Замзы» (1916)?

В начале XX века английский антрополог Джеймс Фрэзер в книге «Золотая ветвь» (1906–1915) описал ритуалу умирающего / возрождающегося бога, которая реализуется в мифологических образах Диониса, Адониса, Озириса и Христа. Этих божеств объединяет общий сюжет: они умирают от рук врагов, чтобы позже воскреснуть. В религии и в искусстве смерть и воскресение бога — это метафора

вечно и неизбежно обновляющейся жизни и связи Творца с человеком. Однако Христос отличается от всех других умирающих / воскресающих божеств тем, что он олицетворяет не просто биологический круговорот жизни, но смысл, духовность и систему нравственных координат, которую он принес с собой. Его учение, сформулированное в Нагорной проповеди, требует от человека максимальной этической чистоты: не просто не убивай, но и не гневайся; не только люби ближнего, но люби и дальнего, не только друга, но и того, кто тебя ненавидит. Демонстрируя духовную силу своего мировоззрения, Христос добровольно пошел на казнь, чтобы люди через его смерть и воскрешение поняли что-то очень важное. Другими словами, христианство объявляет святость, благородство и милосердие естественным состоянием человека.

И Христос как носитель и олицетворение этих духовных смыслов символически умирает в новелле Кафки и не возрождается. Поэтому самое страшное в «Превращении» — это даже не смерть Грегора-Христа, а то, что жизнь на уровне биологии все равно автоматически продолжается и будет продолжаться даже после смерти Бога, даже после утраты всех смыслов. Не случайно Кафка признавался в дневнике, что он испытывает страх «перед бессмысленным расцветом бесчеловечной жизни» (12 января 1914 года).

В последней фразе «Превращения» читатель видит, как над гибелью сакрального торжествует тупая биологическая воля жизни. Семья после освобождающей ее смерти Грегора отправляется за город на прогулку. И сестра Грегора, сильная, здоровая девушка, потягивается и расправляет свое молодое гибкое тело:

Вагон, в котором они сидели одни, был полон теплого солнца. [...] Когда они так беседовали, господину и госпоже Замза при виде их все более оживлявшейся дочери почти одновре-

менно подумалось, что, несмотря на все горести, покрывшие бледностью ее щеки, она за последнее время расцвела и стала пышной красавицей. Приумолкнув и почти безотчетно перейдя на язык взглядов, они думали о том, что вот и пришло время подыскать ей хорошего мужа. И как бы в утверждение их новых мечтаний и прекрасных намерений, дочь первая поднялась в конце их поездки и выпрямила свое **молодое тело**.

В последнем предложении Кафка изображает Грету, которая потягивается и выпрямляет свое молодое тело. Здесь важно, что он не называет ее по имени, тем самым лишая человеческой индивидуальности. Вместо человека мы видим только здоровое молодое тело, готовое к размножению (*ihren jungen Körper*). Автор «Превращения» всегда трепетно относится к точности художественного языка, поэтому здесь биологическое одерживает победу над духовным даже на уровне лексики. Мир этой новеллы — это мир богооставленный, пространство без сакрального измерения, обреченное не на гибель, но на бесконечное автоматическое возрождение, лишенное трансцендентного смысла.

Мотив богооставленности подчеркивается Кафкой введением в повествование фигуры коллективного героя. После превращения Грегора родители селят в доме трех жильцов, чтобы пополнить семейный бюджет. Постояльцы остаются безымянными, но Кафка наделяет их внешностью ортодоксальных евреев: они носят густые окладистые бороды. После смерти героя новеллы отец заставляет их покинуть дом:

— Сейчас же оставьте мою квартиру! — сказал господин Замза и указал на дверь.

Этот коллективный персонаж может быть расшифрован как отсылка к ветхозаветной легенде, в которой Бог явился в образе «трех мужей» к Аврааму и пророчествовал, что

этот библейский праведник станет прародителем нового человечества (Быт. 18:1–19). Чтобы оказать уважение своим гостям, будущий отец Исаака готовит для них угощение: «И поспешил Авраам в шатер к Сарре и сказал [ей]: поскорее замеси три саты лучшей муки и сделай пресные хлебы. И побежал Авраам к стаду, и взял теленка нежного и хорошего, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его. И взял масла и молока и теленка приготовленного, и поставил перед ними, а сам стоял подле них под деревом. И они ели» (Быт. 18:7–9). Почти аналогичная сцена с трапезой, напоминающая торжественный ритуал, есть в новелле «Превращение». Сестра и мать Грегора вносят блюда с едой, прислуживают трем гостям за столом, а старший из постояльцев, похожий на жреца, разрезает кусок мяса:

Они уселись с того края стола, где раньше ели отец, мать и Грегор, развернули салфетки и взяли в руки ножи и вилки. Тотчас же в дверях появилась мать с блюдом мяса и сразу же за ней сестра — с полным блюдом картошки. От еды обильно шел пар. Жильцы нагнулись над поставленными перед ними блюдами, словно желая проверить их, прежде чем приступить к еде, и тот, что сидел посредине и пользовался, видимо, особым уважением двух других, и в самом деле разрезал кусок мяса прямо на блюде, явно желая определить, достаточно ли оно мягкое и не следует ли отослать его обратно. Он остался доволен, а мать и сестра, напряженно следившие за ним, с облегчением улыбнулись.

Учитывая новозаветный контекст новеллы, постояльцы могут символизировать и трех волхвов, которые пришли поклониться новорожденному Христу. В обоих случаях троица является персонификацией сакрального, которое в «Превращении» Франца Кафки покидает человеческий мир. Подобная картина мира очень характерна для про-

изведений писателей-модернистов. Ее вы можете увидеть в поэме Томаса Элиота «Бесплодная земля» (1922), романе Уильяма Фолкнера «Шум и ярость» (1929) и многих других.

Мотив ухода сакрального из человеческого мира усиливается Кафкой в сцене, когда трое жильцов покидают дом семейства Замза, спускаясь по лестнице. А в это время на встречу им поднимается, «щеголяя осанкой», помощник мясника (ein Fleischergeselle) с корзиной на голове. Читатель видит, как триединый персонаж, персонифицирующий духовное начало, покидает человеческий мир, вытесняясь торжествующей плотью:

[...] жильцы медленно, [...] но неуклонно спускались по длинной лестнице, исчезая на каждом этаже на определенном повороте и показываясь через несколько мгновений опять [...], а [...] навстречу им, а потом высоко над ними, стал, щеголяя осанкой, подниматься с корзиной на голове подручный из мясной [...].

«Превращение» можно прочесть еще и как новеллу о философии и психологии Власти. Семья Грегора Замзы — это миниатюрная модель тоталитарного общества.

Герой вынужден работать коммивояжером, чтобы выплатить долг своего отца, но, став насекомым, подслушивает семейный разговор и узнает, что деньги, которые он ежемесячно приносил домой, не уходили целиком на погашение долга и образовали небольшой капитал. То есть его близкие в течение пяти лет паразитировали на нем. Здесь стоит напомнить, что повествователь называет Грегора не жуком, не сороконожкой и не тараканом, а именно *das Ungeziefer* — паразитом. И это характеризует не столько физический облик героя, сколько эгоизм и прагматизм его близких. Грегор был беззаветно предан своей семье, которая долгие годы жила за его счет, то есть это родные были

коллективным паразитом. И кроме того, вспомним, что навозным жуком (*der Mistkäfer*) Грегора называет не повествователь, а служанка:

Сначала она даже подзывала его к себе словами, которые, вероятно, казались ей приветливыми, такими, например, как: «Поди-ка сюда, навозный **жучок!**» или: «Где наш **жучище?**».

Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie “Komm mal herüber, alter **Mistkäfer!**” oder “Seht mal den alten **Mistkäfer!**”.

Но «навозный жук» — это не определение энтомологической принадлежности героя, а, скорее, описание захлавленной комнаты, куда «благодарные» родственники поместили Грегора. Бывший кормилец семьи вынужден жить среди грязи, пыли и предметов, ненужных, как и он сам.

Говоря об «энтомологии» Грегора Замзы, а также истоках этого образа, стоит сказать, что среди черновиков Кафки есть фрагмент, над которым писатель работал в 1906–1907 годах. После его смерти он был опубликован Максом Бродом под названием «Свадебные приготовления в деревне» (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*). Этот незавершенный текст, написанный на пять лет раньше «Превращения», тесно связан с образом Грегора.

Эдуард Рабан (*Eduard Raban*), герой «Свадебных приготовлений в деревне», собирается поехать к матери и невесте из города в деревню, чтобы провести там две недели. Он чувствует себя очень усталым, его угнетает необходимость путешествия и вынужденного общения:

Я слишком устал даже для того, чтобы без усилия пройти на вокзал, а ведь он близко. Почему мне не остаться на эти маленькие каникулы в городе, чтобы отдохнуть? Я просто неразумен... От поездки я заболею, я же это знаю. Моя комната

не будет достаточно удобна, в деревне по-другому не бывает. Да и сейчас только начало июня, сельский воздух еще часто очень прохладен. Одет я, правда, предусмотрительно, но мне же самому придется присоединяться к людям, которые гуляют поздно вечером. Там есть пруды, будут гулять вдоль прудов. И я наверняка простужусь. С другой стороны, в разговорах я очень-то выделяться не буду. Я не смогу сравнить этот пруд с другими прудами в какой-нибудь далекой стране, ибо я никуда не ездил, а говорить о луне, испытывать блаженство, мечтательно взбираться на кучи щебня — для этого я слишком стар, чтобы меня не высмеяли⁶.

Герою хотелось бы избежать этой поездки, но, понимая, что он должен отправиться в путь, Рабан размышляет, как выполнить этот долг, не подвергая себя неизбежным неудобствам. Фантазия подсказывает ему отправить в деревню свое тело, в то время как его личность будет отдыхать в кровати и превратится в какого-нибудь большого жука (*der große Käfer*): жука-оленья (*der Hirschkäfer*) или майского жука (*der Maikäfer*):

Мне даже не нужно самому ехать в деревню, я пошлю туда тело. Если оно пошатывается, выходя за дверь моей комнаты, то это пошатыванье свидетельствует не о боязни чего-то, а об его, тела, ничтожестве. И это вовсе не волнение, если оно спотыкается на лестнице, если, рыдая, едет в деревню и, плача, ест там свой ужин. Ведь я-то, я-то лежу тем временем в своей постели, гладко укрытый желто-коричневым одеялом, под вентерком, продувающим комнату. Коляски и люди на улице нерешительно ездят и ходят по голой земле, ибо я еще вижу сны. Кухера и гуляющие робки и каждый свой шаг вперед вымаливают у меня взглядом. Я одобряю их, они не встречают препятствий.

У меня, когда я так лежу в постели, фигура какого-то **большого жука, жука-оленья** или **майского жука**, мне думается. [...]

Большая фигура жука, да. Я делал тогда такой вид, словно речь шла о зимней спячке, и прижимал ножки к своему выпуклому туловищу. И я прошепчу несколько слов, это будут указания моему телу, которое у меня еле стоит на ногах и ссутулилось. Скоро я буду готов — оно поклонится, оно пойдет быстро и все наилучшим образом выполнит, а я полежу.

Желание героя превратиться в насекомое вызвано его потребностью во сне, отдыхе и защите, поэтому Эдуард Рабан хочет стать существом, способным «впасть в спячку». В основе превращения Грегора Замзы лежит аналогичное желание отдохнуть и отоспаться. Рабан говорит: «Человек так надрывается на работе в конторе, что потом от усталости и каникулами не может насладиться как следует». Замза почти дословно повторяет его слова: «От этого раннего вставания [...] можно совсем обезуметь. Человек должен выспаться». Персонаж «Превращения» так же страдает от необходимости «надрываться на работе»: он вынужден рано вставать, мучиться от недостатка сна, постоянно простужаться, проводя много времени в поездках.

Как можно видеть, оба героя через зооморфную метаморфозу пытаются освободиться от изнурительных социальных обязанностей. Они оба испытывают чувства вины и долга перед семьей. Например, Эдуард Рабан говорит, что «никакая работа не дает человеку права требовать, чтобы все обращались с ним любовно». А Грегор Замза, не обращая внимания на свое новое тело, хочет встать, чтобы успеть на восьмичасовой поезд. Им движет не страх потерять работу, а, прежде всего, любовь к семье. Именно поэтому, когда управляющий из его фирмы намекает Грегору на возможное увольнение, тот восклицает: «Господин управляющий! Пощадите моих родителей!»

Однако трансформация Рабана имеет положительное значение, поскольку герой рассматривает превращение

в жука как спасение, утешение и избавление⁷. Он хочет отправить тело в дорогу, чтобы оно вместо него страдало, выполняя обременительные социальные формальности: «... оно поклонится, оно пойдет быстро и все наилучшим образом выполнит, а я полежу». Кроме того, Эдуард Рабан, в отличие от Грегора Замзы, переживает не *превращение*, а *гипотетическое раздвоение* тела и души. В то время как с героем «Превращения» происходит полноценная телесная трансформация. Метаморфоза освобождает Грегора от нелюбимой работы, но при этом превращает его жизнь в еще больший кошмар, чем служба коммивояжером, длительные поездки и недостаток сна. Более того, став насекомым, Замза вообще лишается сна: он «лежал долгими ночами, не засыпая ни на одно мгновение».

И наконец, Грегор Замза, в отличие от Эдуарда Рабана, «не осознает ужаса своего существования до метаморфозы [...], хотя и мучается им»⁸. Он не замечает семейной тираннии, не хочет порвать с мучительными обязанностями перед родителями и сестрой. А после превращения он занимает позицию жертвы и безуспешно пытается своим самоотверженным поведением заслужить заботу и сочувствие близких. Кстати, пора вернуться к семье героя новеллы «Превращение».

Можно сказать, что метаморфоза происходит со всеми героями. На биологическом уровне Грегор стал насекомым, но чем больше накапливаются энтомологические детали, тем сильнее выявляется его духовная красота. Утрата человеческого облика приводит героя к обретению подлинной человечности. Но его близкие, сохранив биологическую принадлежность к виду *homo sapiens*, с каждой строчкой все больше расчеловечиваются и превращаются в жестоких эгоистичных существ. И не случайно члены семьи Грегора начинают утрачивать человеческие черты. Например, отец, загоняя сына-насекомое в комнату, издает, «как дикарь,

шипящие звуки» (“der Vater [...] stieß Zischlaute aus, wie ein Wilde”). Подчеркивая утрату человеческих связей родителей Грегора с сыном, Кафка в конце новеллы перестает называть их отцом и матерью: они становятся «господином Замзой» и «госпожой Замзой».

Грета, уставшая от соседства с братом-насекомым, дважды говорит родителям: «Мы должны попытаться избавиться от этого» (“Wir müssen es loszuwerden versuchen”). Для нее он уже не брат и не человек, который, напомним, много лет подряд содержал семью, занимаясь тяжелой нелюбимой работой. Кафка очень тонко показывает, как сестра лишает брата статуса человеческого существа, отнимая у него имя. В начале новеллы она называет его Грегором, немного позже — er (он), в конце повествования — das Untier (монстр, чудовище), das Tier (животное) и в самом конце многократно — es (оно): “Weg muß es” («Пусть **оно** убирается отсюда»); “Es bringt euch noch beide um” («**Оно** вас обоих погубит»); “Wir müssen es loszuwerden versuchen” («Мы должны попытаться избавиться от **этого**»)⁹.

Однако не стоит читать новеллу как банальную историю о том, что плохой тоталитарный социум погубил хорошего Грегора. «Превращение» — это еще и глубокий анализ феномена Власти, того, что она хочет от человека и что она с ним делает. И не будет преувеличением сказать, что в этой области Кафка — один из лучших экспертов среди всех мыслителей XX века.

Любой тоталитарный режим стремится, прежде всего, к полному контролю над личностью. Но как это сделать? Диктатор может принудить человека воевать, убивать, остервенело выкрикивать на митинге какие-то лозунги. Но принуждение — это непродуктивный метод контроля, так как на сознательном или бессознательном уровне человек будет ненавидеть систему Власти и сопротивляться

ей. Его независимый внутренний мир останется неподконтрольным пространством свободомыслия. Поэтому самый эффективный способ абсолютного подчинения — ампутация личности. Тоталитарная власть стремится сделать так, чтобы гражданин не просто послушно выполнять приказы, а предугадывал и воспринимал их как свои личные мысли и желания.

Приведу один пример. 10 мая 1933 года в Берлине, Бонне, Мюнхене и других университетских городах прошло публичное сожжение книг, организованное в рамках «Акции против негерманского духа». Было сожжено 25 тысяч томов «негерманских» книг, которые не соответствовали идеологии национал-социализма. Я хочу подчеркнуть, что инициатива сожжения книг шла не от фашистского Министерства пропаганды. Инициатором, организатором и исполнителем была ультрапатриотически настроенная немецкая молодежь, состоявшая в Немецком студенческом союзе и Гитлерюгенде. Молодые люди, видевшие в этой акции спасение своей страны, добровольно принимали участие в факельных шествиях и с восторгом бросали в огонь книги Маркса, Ремарка, Барбюса, Брехта, Цвейга и других писателей. Их никто не заставлял это делать. Они целиком и полностью слились с идеологией античеловеческого государства.

Себастьян Хафнер, бежавший из фашистской Германии в 1930-е годы, писал в книге «История одного немца»: «[...] государство добивается от частного человека, чтобы он предал своих друзей, покинул свою любимую, отказался бы от своих убеждений и принял другие, предписанные сверху; [...] чтобы отринул свое прошлое и свое “я” и при всем этом выказывал бы неумный восторг и бесконечную благодарность»¹⁰.

Когда личность исчезает, то человек без остатка растворяется в коллективном государственном «мы». Именно

так действовали все тоталитарные режимы XX века: фашистская Германия, сталинский СССР, маоистский Китай. Сравните лозунги немецкого нацизма: «Один народ, одна страна, один вождь!» (Ein Volk, ein Reich, ein Führer!), «За фюрера и Отечество!» (Für Führer und Vaterland!) и советские: «Народ и партия едины!», «За Родину! За Сталина!» Они все призывают к слиянию государственного и личного. Они все манипулируют сознанием, отождествляя государство и Родину. Однако государство — это политический строй, социальные институты, политики и чиновники. А Родина — это история, природа, культура и язык вашей страны, ваша семья и близкие. И тоталитарная власть, чтобы сохранить контроль над человеком, всегда или почти всегда старается отождествить себя с Родиной.

Мао Цзэдун прямо говорил о необходимости уничтожения индивидуального сознания, подчеркивая, что для настоящего коммуниста «интересы революции должны быть [...] дороже жизни, он должен подчинять личные интересы интересам революции; [...] он должен заботиться об интересах партии и масс больше, чем о своих собственных интересах, заботиться о других больше, чем о себе» («Против либерализма», 1937)¹¹. Практически то же самое говорил Йозеф Геббельс, определяя идею национал-социализма: «Быть социалистом — это значит подчинить свое “я” общему “ты”»; социализм — это принесение личного в жертву общему» («От императорского двора до имперской канцелярии», 1937)¹².

Эрих Фромм, анализируя психологию нацизма, писал, что авторитарная власть всегда внушает человеку: «[...] индивидуум как таковой ничего из себя не представляет, он — ничто; он должен признать свое ничтожество и смириться с этим; он обязан раствориться в высшей силе и ощущать гордость от причастности к ней»¹³.

Кстати, в новелле Кафки «Как строилась китайская стена» прекрасно описан восторг человека, «я» которого пре-

вратилось в огромное коллективное «мы»: «Единство! Единство! Все стоят плечом к плечу, ведут всеобщий хоровод, кровь, уже не замкнутая в скупую систему сосудов отдельного человека, сладостно течет через весь бесконечный Китай и все же возвращается к тебе».

Вернемся к новелле «Превращение». В самом начале XX века Кафка в образе Грегора Замзы предсказывает основополагающие принципы тоталитарной психологии. Главный герой «Превращения» не мыслит себя вне своих социальных функций: он машина, обеспечивающая семью деньгами. Как ни жутко, но Грегор Замза в этом контексте — ничтожество, которое не только заслужило свою участь, но и не так уж сильно тяготится своей судьбой. Владимир Набоков отмечал важную деталь в «Превращении»: Грегор живет в проходной комнате, расположенной между гостиной и комнатой сестры¹⁴. Таким образом, семья надзирает за тем, чтобы он исполнял свои рабочие обязанности. И это показывает не только потребительское отношение близких к человеку, который их содержит, но и отношение персонажа к себе. Когда с ним происходит трансформация, то Грегор думает не о себе, а прежде всего о своих функциях: он хочет надеть пальто и пойти на работу. Именно поэтому, узнав о семейном обмане, персонаж не чувствует негодования. Напротив, он испытывает радость и облегчение, зная, что у родственников есть деньги (которые они фактически у него украли). Читатель видит, что «я» Грегора полностью растворилось в семейном «мы», поэтому он с готовностью умирает, когда родные недвусмысленно дают ему понять, что он мешает им жить.

Джордж Оруэлл в антиутопии «1984» (1949) использует кафкианскую концепцию Власти и выражает ее в финальной сцене романа. Мыслепреступника Уинстона Смита пытаются в подвалах демонического Министерства любви, добиваясь от него, чтобы он не просто признался

в преступлении, о котором его палачам и так все известно. От него хотят, чтобы он предал Джулию, женщину, которую он любит больше всего. Тем самым он должен добровольно отречься от своей личности, самостоятельно убить в себе индивидуальное. Уинстон Смит должен не просто послушно выполнять команды, а полностью растворить свое «я» в патриотической любви к тоталитарному лидеру государства Океания — Старшему Брату. Именно поэтому учреждение, которое занимается исправлением преступников, и называется Министерством любви.

Однако и здесь у Кафки не все так однозначно. Как проникательно заметил Елеазар Мелетинский, модель мира у автора новеллы «Превращение» строится не на дизъюнкции (или/или), а на конъюнкции (и/и) и допускает «исключенное третье»¹⁵. Кафка оставляет возможность для другой трактовки отношений человека и Власти. Чтобы ее увидеть, мы проанализируем еще одну новеллу писателя «В исправительной колонии» (In der Strafkolonie), которую он планировал опубликовать вместе с «Превращением» и «Приговором» в сборнике под названием «Наказания» (Strafen). Однако издатель отказался от этого проекта, и новеллы были опубликованы отдельно.

Некий путешественник прибывает в исправительную колонию, расположенную на острове. Офицер предлагает ему присутствовать при казни солдата, нарушившего устав: осужденный заснул на посту. Приговоренного казнят с помощью особой машины, которая в течение двенадцати часов медленно выцарапывает на теле человека его приговор. Офицер, заведующий этим аппаратом, утверждает, что после шестого часа этой мучительной процедуры приговоренный начинает понимать суть наказания, осознавать свою вину и перед смертью на него нисходит просветление. Однако новый комендант колонии хочет отказаться от такого вида казни, поэтому офицер просит путешественника

использовать свой авторитет и повлиять на руководство колонии. Но путешественник отказывается, поэтому офицер ложится под аппарат и пытается казнить себя. Машина, выписывая на его теле фразу «будь справедлив» (*sei gerecht*), ломается, и ее иглы, которые должны были вырезать на теле слова, пронзают офицера насквозь. Путешественник, заглядывая в лицо самоубийцы, замечает:

Оно было таким же, как и при жизни; никаких знаков наступившего освобождения в нем нельзя было различить; то, что другим подарила машина, офицеру получить не было дано; губы были плотно сжаты, глаза открыты и выражали жизнь, их взгляд был спокоен и решителен, а лоб протыкало длинное острие большого железного шипа¹⁶.

Эту новеллу можно интерпретировать как притчу о Власти: главный герой не просто казнит себя, а почти буквально пытается слиться с аппаратом, символизирующим систему подавления. Но Кафка парадоксальным образом позволяет прочесть «В исправительной колонии» еще и как притчу о Законе, созидающем человеческое «я».

Вспомним начало новеллы. Солдата приговаривают к смерти за то, что он нарушил устав:

Его обязанностью было вставать каждый час по бою часов и отдавать капитану честь. Это, конечно, несложная и необходимая обязанность, потому что он всегда должен быть готов встать и служить. Капитану захотелось прошлой ночью проверить, исполняет ли денщик свою обязанность. Когда часы пробили два ночи, он открыл дверь и увидел, что денщик спал, свернувшись клубком. Он взял плетку и стегнул его по лицу. Вместо того чтобы встать и попросить прощения, денщик схватил старшего по званию за ноги, стал его трясти и кричать: «Брось плетку, а то я тебя съем».

Почему капитан бьет денщика именно плеткой, а не пинает ногой, не дает пощечину? И что значит странная угроза солдата: «Брось плетку, а то я тебя съем»?

Человеческое содержание в человеке может существовать только до тех пор, пока он находится в пространстве культуры. А культура, в свою очередь, — это иерархия ценностей и система запретов, которые сдерживают в нас разрушительные животные инстинкты. Зверь внутри нас хочет орать, жрать, пить кровь, убивать, насиловать, подчинять себе других. А культурные ограничения с помощью ритуалов, которые часто кажутся бессмысленными, дисциплинируют нас и учат сдерживать в себе первобытное начало. Например, когда вы едите какое-нибудь блюдо, то вы пользуетесь вилок, ложкой, а иногда ножом. А зачем? Ведь есть руками (чистыми, конечно) удобнее, быстрее и, скажу по секрету, вкуснее. Когда родители учили вас пользоваться столовыми приборами, вам поначалу было очень неудобно. А зачем снимать головной убор в помещении, здороваться и прощаться при встрече? Эти и многие другие культурные ритуалы часто не обладают прямой прагматикой, как и обязанность денщика из новеллы Кафки «вставать каждый час по бою часов и отдавать капитану честь». Но именно они приучают нас к мысли, что мы должны считаться с правилами и традициями общества, в котором живем. Другими словами, жертвуя частью свободы и комфорта, мы подчиняем себя Закону, который старше, мудрее и важнее, чем наша эгоистическая воля.

Денщик, нарушив устав (который является метафорой культурного запрета), символически лишается статуса человека. И поэтому капитан бьет его именно плеткой — инструментом, предназначенным для укрощения животных. Но что значит крик солдата: «Брось плетку, а то я тебя съем»? По-немецки это звучит как *“Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich”*. Герой Кафки употребляет не нормативный глагол *essen* (есть), а *fressen* (жрать), который, как правило, ис-

пользуется в немецком языке по отношению к животным: «Брось плетку, а то я тебя сожру». То есть метафорически солдат становится зверем, которого нужно укротить.

Не случайны и другие детали новеллы. На спине солдата, за казнь которого собирается наблюдать путешественник, машина должна вырезать надпись "ehre deinen Vorgesetzten!". Соломон Апт переводит эту фразу как «чти начальника своего», Анна Глазова — «уважай своего начальника». Интересный, на мой взгляд, вариант предлагает Татьяна Баскакова: «Здесь надо бы подобрать другое слово, перекликающееся с ключевым для Кафки словом Gesetz (Закон), что-то вроде: "Чти того, кто по Закону выше тебя!"»¹⁷. Надпись, которую машина должна вырезать на теле солдата, отсылает не просто к идее беспрекословного послушания, а к фундаментальному принципу, соблюдение которого формирует в человеке человеческое содержание.

Более того, Кафка изображает офицера, руководящего машиной наказаний, не только фанатиком, но и мучеником. Герой спокойно и решительно умирает, чтобы своей гибелью утвердить вселенский Закон, который выше и важнее человека. Именно так умирали первые христиане, когда римские императоры пытались заставить их отказаться от своих убеждений. На мученичество, почти святость героя намекает важная деталь: лоб офицера протыкает «длинное острие большого железного **шипа**» (die Spitze des großen eisernen **Stachels**). Кафка выбирает именно слово der Stachel (шип), которое отсылает читателя к образу тернового венца Иисуса Христа. Перед своей казнью офицер, снимая с себя одежду, отдает денщику несколько носовых платков, подаренных ему дамами, ложится под аппарат и прикусывает специальный войлочный валик, чтобы не кричать. Все эти действия отсылают к известным евангельским деталям казни Христа: одежда Спасителя, которую поделили между собой солдаты, и губка с уксусом, поднесенная ему римским

легионером. Однако герой не достигает просветления после этой казни. Кафка упоминает важную деталь: путешественник, заглядывая в лицо мертвого офицера, не видит признаков озарения или обретения Истины: лицо офицера «было таким же, как и при жизни; никаких знаков наступившего освобождения в нем нельзя было различить».

Если вернуться к новелле «Превращение» и прочитать ее в контексте идеи добровольного подчинения высшему Закону, то образ Грегора Замзы радикально меняется. Можно увидеть в нем не только жертву Системы, но и святого, который поступает собой ради счастья общества, олицетворенного его семьей. В этом варианте интерпретации Грегор-мученик до самого конца мужественно несет добровольно принятую обязанность заботиться о близких. Он признает, что есть вещи, которые значительнее его личного счастья, и поэтому страдает, когда больше не может быть опорой семьи. А когда Грегор понимает, что он своим существованием причиняет боль отцу, матери и сестре, то добровольно уходит. Напомню, Кафка пишет, что Грегор «считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра».

Оба варианта понимания отношений Власти и человека сосуществуют в новеллах «Превращение» и «В исправительной колонии». Как говорилось ранее, многозначность, отрицание «окончательной» концепции — это принципиальная черта прозы Франца Кафки, с помощью которой он выражает противоречивую сущность мира. В обеих новеллах писатель изображает метафизический парадокс. С одной стороны, Власть хочет полностью подчинить себе человека. Но, с другой стороны, в самом человеке есть потребность подчиняться правилам, ему хочется быть нужным больше, чем обладать свободой. В романе Кафки «Процесс» священник говорит об этом Йозефу К.: «Быть связанным с Законом [...] неизмеримо важнее, чем жить на свете свободным»¹⁸. Об этом же говорит Великий Инквизитор в романе Достоевского «Братья

Карамазовы»: «Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться. Но ищет человек преклониться пред тем, что уже бесспорно, столь бесспорно, чтобы все люди разом согласились на всеобщее пред ним преклонение».

Другими словами, человек хочет отдать свою свободу высшей мудрой Истине, воплощенной в правилах и ценностях. Это добровольное подчинение формирует подлинное человеческое «я», которое наполняется светом и смыслом. Более того, человеческое в нас может существовать только в системе культурных ограничений.

Тоталитарное общество использует потребность человека в поиске универсальных правил, наполняющих жизнь смыслом. Оно манипулирует важнейшими духовными категориями (свобода, справедливость, родина, культура, религия, любовь, семья), чтобы отождествить себя в сознании человека с высшим Законом. Именно поэтому Грегор Замза и безымянный офицер погибают с уверенностью в истинности тех ценностей, ради которых они идут на смерть. Но подумайте, кто они: праведные мученики или жертвы манипуляции? Разрешите мне оставить вас с этим вопросом наедине.

Еще одна возможная интерпретация новеллы «Превращение» — прочитать ее как метафору Абсурда или неопостижимости мира. Одна из главных линий этого произведения — взаимоотношения Грегора и его отца, который принимает активное участие в травле и изоляции сына-насекомого. Обратите внимание, что имя «Грегор» переводится с древнегреческого языка как «пробудившийся». И не случайно новелла начинается с пробуждения героя, который подобен существу, проснувшемуся в первый день своей жизни. Грегор, как младенец, оказался в новом мире, и он пытается исследовать этот мир и научиться в нем жить. Но попытка познания и интеграции оборачивается для героя страданием и смертью.

Одна из ключевых сцен новеллы — эпизод, когда взбешенный отец Грегора начинает швырять в него яблоки. Отец героя подобен ветхозаветному Богу, грозному, ревнивому и иррациональному, который охраняет плоды Древа познания Добра и Зла. Одна из деталей, подчеркивающая сакральный статус этого героя, — строгий синий мундир с золотыми пуговицами (“eine straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen”), который он не только носит на службе, но и отказывается снимать дома. Кроме того, в униформу отца входит фуражка с золотой монограммой некоего банка. Синий цвет в христианской традиции, как правило, символизирует вечное, трансцендентное. А золотой связан с идеей бессмертия и божественного присутствия в земном мире.

Сцена с яблоками выражает одну из древнейших идей мировой культуры. Истина о жизни предназначена только Вселенскому Отцу, создавшему мир, но не человеку, для которого она гибельна. Поэтому Грегор жестоко страдает от застрявших в его панцире гниющих яблок, и перед смертью его последние растерянные слова — это вопрос о смысле его жизни и смерти:

«А теперь что?» — спросил себя Грегор, озираясь в темноте.

В философской драме «Фауст» Гёте, любимого писателя Кафки, звучит схожая идея. Главный герой, изучивший все науки, но так не открывший Истину, в отчаянии прибегает к магии. Фауст вызывает Духа Земли, чтобы тот дал ему полноценное знание о мире. Однако великий ученый не в состоянии даже посмотреть на вызванного им Духа, не говоря уже о том, чтобы вместить в себя желанную Истину. Поэтому сверхъестественное существо восклицает:

Welch erbärmlich Grauen
Faßt **Übermenschen** dich!

Но что за страх позорный,
Сверхчеловек, тобою овладел?
(перевод Николая Холодковского)¹⁹

Ну что ж, дерзай, **сверхчеловек**!
Где чувств твоих и мыслей пламя?
(перевод Бориса Пастернака)²⁰

В немецком оригинале Дух Земли называет Фауста “Übermensch”. И Николай Холодковский, и Борис Пастернак перевели это слово как «сверхчеловек». Однако, учитывая ироничный контекст, в котором оно произносится, это лучше перевести как «сверхчеловечишко». Не случайно далее Дух называет величайшего средневекового интеллектуала “ein furchtsam weggekrümmter Wurm”, буквально — «трусливо корчащийся червяк»:

Моим дыханьем обожжен,
Дрожит, в пыли дорожной корчась, он,
Как **червь презренный и ничтожный**!
(перевод Николая Холодковского)

Я здесь, и где твои замашки?
По телу бегают мурашки.
Ты в страхе вьешься, как червяк?
(перевод Бориса Пастернака)

Другими словами, в масштабе бесконечной Вселенной самый величайший человеческий ум ничтожен и ограничен в своих познавательных возможностях. Поэтому бесмертный Дух Земли, насмехаясь над героем Гёте, говорит

почти следующее: «Поздравлю тебя, Фауст! Ты самый гениальный червяк на этой планете! Но истина все равно предназначена не для тебя. Ты ведь даже посмотреть на меня не можешь, а еще хочешь узнать, как устроен созданный Богом мир!»

Конечно, образы великого ученого Иоганна Фауста и рядового коммивояжера Грегора Замзы не стоит соотносить буквально. Их сходство скорее типологическое, чем генетическое. Но все-таки у них есть одна общая черта. Оба героя сталкиваются с пределом постижимого, определенным для человека Творцом мира. Однако Бог, в понимании Гёте, любит человека за его высокое желание познать непознаваемое, за его стремление к невозможному. Ангелы, спасающие душу Фауста, говорят:

Спасен высокий дух от зла
Произведением божьим:
«Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем».

(Перевод Бориса Пастернака)

А кафкианский Бог жестоко наказывает посягнувшего узнать непредназначенное для познания. И Грегор умирает в темной комнате с гниющим яблоком в спине.

Продолжая возможную параллель с «Фаустом», можно предположить, что сестра Грегора не случайно носит имя Грета, полная форма которого — Маргарита. Это имя отсылает читателя к одноименному персонажу из гетевского «Фауста». Как вы помните, героиня Гёте невольно стала причиной гибели своего брата, который пытался защитить ее честь.

Однако вернемся к новелле «Превращение». Короткая жизнь Грегора Замзы может быть моделью жизни человека в абсурдном мире. Мы все рождаемся и живем в условно

понятной реальности, которую никогда не сможем постичь до конца, мы сталкиваемся с ее иррациональными смыслами и свойствами, страдаем от того, что не можем соответствовать жизни. Но смерть Грегора Замзы почему-то величава и трогательна, как смерть праведника. Вспомним, что он умирает, с любовью думая о семье. Ему будто открываются три истины, доступные человеку в непознаваемой Вселенной: смерть неизбежна, жизнь непостижима, но отпущенную тебе жизнь лучше прожить с любовью. Даже если ты живешь в мире, где, возможно, нет человеческих смыслов и любви. Главное, что это есть в человеке, в тебе.

Как уже говорилось раньше, новелла «Превращение» должна была войти сборник «Наказания» (Strafen) вместе с рассказами «Приговор» и «В исправительной колонии». Учитывая тщательность, с которой писатель создавал свои тексты, его склонность к циклизации произведений и то, как неохотно он отдавал их в печать, можно наверняка говорить, что название для этого сборника малой прозы он выбрал не случайно. Мотивы вины и наказания есть во входящих в него новеллах «Приговор» и «В исправительной колонии». В этом контексте превращение Грегора Замзы можно интерпретировать как наказание за совершенное преступление. Кроме абстрактной метафизической вины первородного греха у героя есть конкретное преступление, за которое он несет наказание. Какое именно?

Европейская философская традиция считает, что у человека есть глубинная потребность в творческом и свободном осуществлении своей личности. Исходя из этой мысли, Жан-Поль Сартр обозначил понятие экзистенциального преступления — действия, совершенного против самого себя и состоящего в примирении с невоплощенностью, нереализованностью своего «я»²¹. Эрих Фромм определял экзистенциальную вину как отказ от собственной свободы и самореализацию по общепринятым шаблонам²². Когда человек

осознает вину перед своей нереализованной творческой природой, то он радикально меняет себя, свою жизнь и отношения с миром. Постигание своей настоящей сущности (самоузнавание) влечет за собой преобразование своего «я», отказ от неподлинного существования, перестройку иерархии ценностей и отвержение навязанных извне моделей жизни. Именно поэтому Ирвин Ялом считал, что экзистенциальная вина — это «зов изнутри, который мог бы стать нашим проводником к личностной самореализации»²³.

Такой тип вины можно увидеть в новелле «Превращение». Кафка с самого начала обращает внимание читателя на то, что работа коммивояжера не соответствует потребностям и желаниям Грегора. Она не доставляет ему удовольствия и даже напротив — это занятие для него мучительно. Втайне он мечтает оставить нелюбимое дело. При этом у Грегора есть явная склонность к искусству: он любит музыку, вырезает из дерева. Еще раз обратите внимание, что из пластичного материала он делает именно рамки для картин. Замкнутая, герметичная форма, которую Грегор придает дереву, — репрезентация его психологического состояния. Его подлинная личность заперта, заживо похоронена в границах несвободного существования, подчиненного чужим желаниям.

Кроме того, совершенно не случайно читатель сталкивается с этим предметом в самом начале новеллы, когда повествователь описывает комнату главного героя:

Над столом, где были разложены распакованные образцы сукон — Замза был коммивояжером, — висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в **красивую золоченую рамку**. На портрете была изображена дама в меховой шляпе и боа, она сидела очень прямо и протягивала зрителю тяжелую меховую муфту, в которой целиком исчезала ее рука.

Кафка помещает в один контекст «распакованные образцы сукон», которые связаны с обременительной нелюбимой работой Грегора, и рамку для картины. Важно не только то, что она сделана руками героя, но и что эта рамка позолоченная. Золотой цвет трижды встречается в новелле «Превращение». Это, как уже упоминалось выше, золотые пуговицы на синем мундире отца и его фуражка с золотой монограммой некоего банка. И еще золоченая рамка Грегора. Напомню, что золотой цвет связан с идеей бессмертия и божественного присутствия в земном мире. Личность Грегора Замзы проявила свою сакральную творческую природу в созданном им предмете. Однако это неполноценная реализация Грегора-художника, поэтому рамка «красивая» (hübsche), но позолоченная (vergoldete), а не золотая (goldene).

К образу рамки Кафка возвращается еще один раз, описывая сцену перестановки мебели в комнате персонажа. Грегор приобрел привычку ползать по стенам и потолку, и сестра, заметив это, вместе с матерью выносит мебель из комнаты. В герое борются два чувства: ему в пустой комнате с голыми стенами будет удобнее ползать, но «голос матери напоминает Грегору о его человеческом прошлом»²⁴. В персонаже пробуждаются воспоминания, он противится выносу мебели и из всех вещей выбирает то, что ему по-настоящему дорого — портрет дамы в мехах, рамку для которого он выпилил сам. Грегор закрывает эту драгоценную для него вещь своим телом, потому что в ней воплощена его личность.

Другая деталь, которая говорит о внутреннем мире героя, — его любовь к музыке. Сам Грегор не играет на музыкальных инструментах, однако любит слушать игру своей сестры на скрипке и мечтает отдать ее учиться в консерваторию. Его судьба сложилась так, что он, человек, наделенный эстетическими способностями, может позволить себе

только выпиливание рамок для картинок. Работа коммивояжером тяготит героя, связывает его и не дает реализовать свои творческие задатки, поэтому желание Грегора дать Грете высшее музыкальное образование можно рассматривать как проекцию его бессознательной тяги к искусству, неосознаваемого желания реализовать свой художественный талант.

Итак, экзистенциальное преступление, совершенное Грегором, — это непрожитая жизнь и нереализованный талант, вложенный в него Творцом. Грегор был наделен даром художника, который оказался невоплощенным. С точки зрения христианской этики человек при рождении получает не только душу, но и набор духовных способностей, развивая которые он продолжает дело Бога на земле. Об этом рассказывает в Евангелии от Матфея притча о талантах²⁵, которыми господин наделил своих рабов, уезжая в чужую страну. Вернувшись, он похвалил и наградил рабов, которые употребили таланты в дело и возвратили их с прибылью. Раба, зарывшего талант в землю, господин приказал выбросить «во тьму внешнюю» (Мф. 25:26–30). Вспомните, что Грегор умирает в темной захлавленной комнате. Суть притчи проста и сурова: ты получаешь от Создателя душу и интеллект, твоя задача, когда будешь уходить, вернуть их более совершенными. Грегор не смог воплотить этот божественный замысел, он не был достоин звания человека, поэтому неведомая сила придает ему ту физическую форму, которая соответствует его внутреннему облику.

В конце XX века шотландский писатель Ирвин Уэлш в новелле «Общее дело “Грентон Стар”» (The Granton Star Cause, 1996) развил мотив экзистенциальной вины на основе кафкианской метаморфозы.

Молодой человек Боб Койл (Boab Coyle) в течение одного дня теряет все, к чему привык. Его выгоняют из футбольной команды «Грентон Стар», потому что другие игро-

ки считают, что он плохой футболист и может помешать продвижению команды в более престижную лигу. Родители в этот же день сообщают Бобу, что ему давно пора вести самостоятельную жизнь и выставляют его из дома, дав некоторое время на поиски нового жилья. Героя покидает любимая девушка, которую он не удовлетворяет как мужчина. Вскоре после разговора с ней Боб попадает в полицейский участок, где его избивает полицейский. После выхода героя из участка его избивает владелец кафе, которому он не смог заплатить по счету. И, наконец, после всех этих происшествий на следующее утро Боба увольняют с работы из-за сокращения штатов.

Однако это не конец его злоключений. Потерявший работу, дом, женщину, избитый и усталый Боб Койл встречается с Богом, который превращает его в муху. Перед тем как превратить героя в насекомое, Бог объясняет свой поступок тем, что он наделил Боба, так же как и других людей, силой и способностью достичь большего, но тот не воспользовался этим. Творец говорит герою:

У тебя была сила порвать со всеми этими пинтами лагеря, а? [...] У тебя была сила набрать форму и внести более позитивный вклад в общее дело «Грентон Стар». У тебя была сила уделять больше внимания своей маленькой подружке. Она была достойна этого. Ты мог бы преуспеть в этом гораздо лучше, Боб [...]. У тебя была сила перестать путаться под ногами у твоих родителей, так чтобы они могли пристойно потрахаться в тишине. Но нет. Только не себялюбивый Койл. Просто сидел там, смотря Coronation Street и Brookside, пока они, бедные люди, с ума сходили от фрустрации. [...] У тебя была сила оказать сопротивление тому толстому козлу в кафе. А ты позволил ему ударить тебя из-за каких-то долбанных центов [...]. Так что у тебя были силы, а ты даже не озаботился использовать их²⁶.

Именно за это Бог карает героя новеллы: «Я собираюсь сделать тебя выглядящим как грязное, ленивое, вредное насекомое, кем ты и являешься». Действительно, образ жизни Боба Койла, его желания и потребности мало чем отличаются от желаний и потребностей насекомого. Не случайно герой в новой оболочке практически не испытывает дискомфорта:

Стать навозной мухой было не так уж плохо. Он остро переживал бы теперь потерю способности летать; имелось также еще несколько более сильных удовольствий, чем просто летать по улице. Он по достоинству оценил вкус экскрементов, их богатую, насыщенную кислую влагу, дразнящую его длинный хоботок насекомого. Другие навозные мухи, толпившиеся на горячем дерьме, были не так уж плохи. Некоторые из них нравились Бобу.

Как и в случае с кафкианским Грегором Замзой, грех Боба — это экзистенциальное преступление: непрожитая жизнь, примирение с невоплощенностью своего творческого «я». Разум и силы, данные Бобу Койлу, остались без применения. Герой Ирвина Уэлша еще до превращения был недочеловеком, и метаморфоза лишь придает ему физический облик, более соответствующий его духовному развитию.

Сравнивая персонажей Кафки и Уэлша, можно увидеть, что Грегор Замза, помимо прочего, — это не просто ничтожество, утратившее свое «я», но и мученик. Он жертвует своей личностью и жизнью ради близких и любимых, понимая, что есть вещи важнее его существования и комфорта. А Боб Койл — эгоцентрик, который из-за своего нарциссизма не смог увидеть, что причиняет страдания родителям, игнорирует потребности любимой женщины, тянет на дно футбольную команду. Он не смог понять, что есть ценности

выше и значительнее его Эго. Поэтому Грегор Замза умирает как праведник, а Боб Койл — как грязное насекомое (мать убивает его, прихлопнув газетой).

Пришло время подвести итог этой лекции. Как вы могли видеть, новелла «Превращение» может быть прочитана с точки зрения самых разных интерпретаций. Это говорит о неоднозначности и, возможно, почти бесконечной глубине смысла метаморфозы Грегора Замзы. Предпочесть одну трактовку другой не представляется правильным и нужным, поскольку в данном случае все точки зрения не просто имеют право на существование, но и отражают разные смысловые оттенки этого сложного, ускользающего от определения кафкианского образа.

Лекция 6

«Трилогия одинокчества» Франца Кафки: романы «Америка», «Процесс» и «Замок»

Помимо новелл, Франц Кафка написал три романа, ни один из которых не был закончен: «Америка» («Пропавший без вести»), «Процесс», «Замок». Поэтому, если вы не смогли дочитать какой-нибудь из кафкианских романов, то не переживайте: автор их и недописал. По определению Макса Брода «Америка», «Процесс» и «Замок» представляли собой «трилогию одинокчества». Впрочем, только темой одинокчества романное творчество Кафки не ограничивается.

Общий сюжет «Америки», «Процесса» и «Замка» — это, прежде всего, традиционная мифологическая схема инициации, пройдя которую, персонаж должен приобщиться к социуму, выйти на более высокий уровень понимания жизни и обрести новые духовные качества. Инициация (лат. *initio* — начинать посвящать, вводить в культовые таинства) — это совокупность сакральных обрядов, физических и духовных испытаний, цель которых — изменение и духовного и социального статуса посвящаемого. Человек, проходя этапы этого процесса, переживает условную смерть и новое рождение, так как при инициации символически уничтожается его прежняя личность. Важно отметить, что посвятительные испытания не просто возрождают в новом

социальном качестве того, кто их прошел, они открывают ему возможности познания мира, человека и культуры.

Древняя схема инициации присутствует в психической реальности каждого современного человека. Наша жизнь — это череда неизбежных кризисов, духовных испытаний, порожденных различными этапами развития личности. Рано или поздно на каждом этапе существования мы сталкиваемся с проблемой соответствия / несоответствия наших внутренних качеств внешним свойствам реальности. В такие моменты перед человеком возникают определенные препятствия, которые он должен преодолеть. Выдержав эти испытания, мы переходим на новый этап осмысления мира и самих себя. И каждый позитивно пережитый кризис обновляет нас и телесно, и духовно, делает сильнее и мудрее. Негативно пережитый кризис деформирует или может даже убить человека.

Сюжет, в основе которого лежит ритуал инициации, — один из древнейших не только во всемирной литературе, но и в мировой мифологии. Обряд посвящения обязательно включает в себя три ступени: изъятие индивида из общества (так как испытания должны проходить за пределами привычного мира), период испытаний и итоговое возвращение в новом статусе¹. Эту сюжетную схему можно увидеть в «Одиссее» Гомера, «Золотом осле» Апулея, «Божественной комедии» Данте Агильери, «Годах учения Вильгельма Мейстера» Иоганна Вольфганга Гёте, «Жизни Дэвида Копперфильда» Чарльза Диккенса, «Демиане» Германа Гессе, «Волхве» («Маге») Джона Фаулза и многих других. Герои этих произведений выпадают из привычного мира, проходят через ряд испытаний и, получив новое знание о сущности жизни и о себе, возвращаются в исходное пространство в статусе обновленной личности.

Эту же сюжетную схему читатель легко увидит во всех трех романах Франца Кафки. Карл Россман вынужден

покинуть родной дом и отправиться в чужую страну («Америка»). Йозеф К., обвиненный в преступлении, оказывается в пространстве таинственного Суда («Процесс»). Землемер К. попадает во владения графа Вест-Веста и пытается достичь Замка, чтобы получить разрешение остаться в Деревне. Но герои кафкианской прозы не могут пройти посвящения и поэтому не в состоянии обрести связь с миром и с его смыслом. Кафкианские романы — это всегда развернутая метафора человеческой жизни, подлинный смысл которой принципиально непостижим².

Эта ключевая идея прозы Франца Кафки выражается разными способами, в частности с помощью числовой символики. Во всех трех романах и некоторых новеллах используется число шесть: шесть этажей в доме дяди Карла Россмана и отеле «Оксиденталь» («Америка»), на шестом этаже находятся следственные комиссии, где разбирают дело Йозефа К. («Процесс»), шесть дней длятся попытки землемера К. добраться до Замка. Офицер из новеллы «В исправительной колонии» утверждает, что после шестого часа мучительной пытки приговоренный начинает осознавать свою вину и на него нисходит просветление.

По мнению Зинаиды Король, «одно из символических значений шестерки — завершение цикла, такое толкование связано с библейской традицией: шесть дней Бог творил мир, а на седьмой отдыхал. Однако, выходя на шестой день творения своего мира, герои Кафки оказываются отброшены назад, им так и не суждено завершить цикл до конца и дойти до закономерного воскресенья, отдыха. Они вынуждены вновь и вновь начинать все сначала. [...] Изначально в числе шесть заключена гармония, но у Кафки стремление к завершенности влечет за собой незаконченность»³.

Франц Кафка начал писать свой первый роман в 1912 году и с перерывами работал над ним до 1914 года. В черновиках текст носил название «Пропавший без вести» (Der Ver-

schollene), но был опубликован Максом Бродом в 1927 году под названием **«Америка»** (Amerika).

Возможно, это самый простой художественный текст Кафки: здесь еще нет того концентрированного гротеска и абсурда, которые станут неотъемлемой частью его зрелого творчества, а стиль тяготеет к реалистическому повествованию классической литературы XIX века. Хотя уже проглядывают контуры поэтики будущих романов: запутанное пространство особняка богача Поллундера напоминает коридоры канцелярии Суда из «Процесса», мошенники Робинсон и Делямарш похожи на палачей Йозефа К. из «Процесса» и помощников землемера К. из «Замка». Как и в последующих кафкианских романах, в «Америке» исходное событие не подготавливает последующее и не является предопределением предыдущего: все главные встречи происходят по иррациональной логике судьбы.

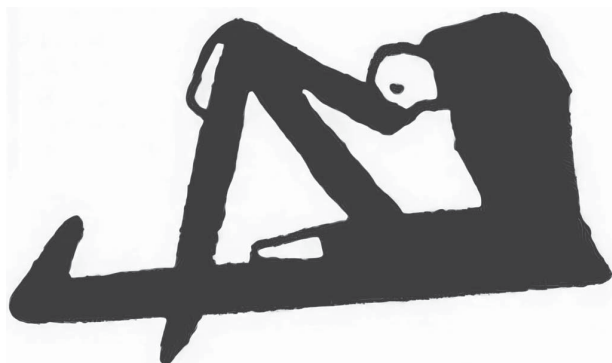
Франц Кафка никогда не был в США, поэтому главным источником сведений об этой стране для него была книга Артура Холичера «Америка сегодня и завтра» (1912). Холичер допустил немалое количество опечаток в своей книге, которые Кафка, не перепроверив написание, перенес в манускрипт. Например, в рукописи он неоднократно писал «Оклахама» вместо «Оклахома».

Главный герой романа «Америка», шестнадцатилетний Карл Россман, соблазнен немолодой похотливой служанкой. Родители хотят избежать публичного скандала, поэтому выгоняют его из дома и отправляют из Богемии в США. Америка в романе является символическим пространством, в котором должна осуществиться инициация героя. Изображаемые Кафкой американские реалии подчеркнуто не соответствуют действительности. Например, упоминаемых населенных пунктов Рамзес и Баттерфорд не существует на карте США. Сан-Франциско в кафкианской Америке находится на восточной стороне континента вместо западной.

Писатель описывает мост через Гудзон, соединяющий Нью-Йорк и Бостон, очевидно имея в виду Бруклинский мост через Ист-Ривер, который соединяет Бруклин и Манхеттен. Действие романа можно отнести к концу XIX века, но Кафка уже упоминает интенсивное автомобильное движение, хотя первый автомобиль в США появился только в 1886 году. При этом в огромном особняке миллионера Поллундера нет электричества.

Карл Россман — добрый, честный, наивный, отзывчивый подросток, напоминающий диккенсовского Дэвида Копперфильда⁴. На протяжении всего романа он будет сталкиваться с темными зловещими силами, встречаясь с новыми и новыми препятствиями. От героев последующих романов Кафки Карл отличается тем, что ищет не метафизический смысл Бытия, а хочет прежде всего преодолеть отчуждение и обрести связь с миром. Оставшись без дома и родных, утратив прежние отношения, он пытается включиться в жизнь нового общества. Но с каждым испытанием герой будет только все больше отчуждаться от мира. Не случайно, попав в Нью-Йорк, он видит статую Свободы, держащую в руках не факел, а меч, который символически отсекает связи героя с жизнью и людьми⁵. Кроме того, важно, что Кафка планировал назвать роман «Пропавший без вести», намекая на принципиальную отчужденность героя от мира.

Действие первой главы «Америки» разворачивается на корабле в нью-йоркской гавани. Образ корабля возникает в ряде произведений Кафки («Охотник Гракх», «Отчет для академии», «Америка») и является символом промежуточного состояния или перехода из одного мира в другой. Кочегар судна в разговоре с Карлом пожаловался на несправедливость корабельного начальства, и добрый юноша решает вступить за него. Однако, оказавшись перед начальством корабля, кочегар теряется, становится кос-



Рисунки Франца Кафки

ноязычным и запутывает все дело. В дальнейшем уже сам Карл несколько раз будет попадать в аналогичное положение, безуспешно пытаясь доказать свою невиновность то начальству отеля «Оксиденталь», то полицейскому.

На корабле, уже после прибытия, Карл случайно встречает дядю Якоба — миллионера и сенатора, который ждал его приезда. Выясняется, что служанка, соблазнившая Карла, написала дяде о приезде племянника. Герой живет в богатом доме родственника, изучает английский язык, заводит знакомства. Но вскоре дядя неожиданно изгоняет племянника из-за невинного проступка. Оказавшись выброшенным на улицу, Карл сталкивается с бродягами — ирландцем Робинсоном и французом Делямаршем. Наивный юноша, веря в доброту и честность людей, решает присоединиться к их компании. Однако они оказываются очень неприятными спутниками: бродяги грубо с ним обращаются, заставляют платить за еду, продают вещи Карла, роются в его чемодане, похищают дорогую для него фотографию родителей. Исчезновение этого важного для героя предмета обозначает окончательный разрыв связей с родительским миром, в который он уже никогда не вернется.

После ссоры с Робинсоном и Делямаршем Карл получает должность лифтера в гигантском отеле «Оксиденталь». Этот этап его жизни можно рассматривать как новую попытку пройти инициацию и соединиться с миром. Он работает по двенадцать часов в день, живет в огромной комнате для лифтеров. В этом помещении стоит сорок кроватей, постоянно горит свет, здесь люди едят, моются, курят. И хотя Карл не жалея сил трудится, его увольняют за то, что он на две минуты оставил рабочее место. Более того, его обвиняют в несовершенном преступлении, грозят полицией, и герою приходится бежать. Убегая от полиции, он снова сталкивается с Робинсоном и Делямаршем, которые теперь живут в квартире толстой певицы Брунелды. Мошенники

силой заставляют Карла стать ее слугой. Карлу приходится убирать грязную квартиру, готовить из объедков и ухаживать за чрезмерно тучной Брунельдой, почти не способной двигаться. Дальнейшие главы, описывающие службу героя у Брунельды, не были написаны Кафкой. Сохранились только небольшие наброски, один из которых называется «Отъезд Брунельды».

Рано утром Брунельду с большим трудом спускают по лестнице и усаживают в коляску. Тучную женщину накрывают серой тканью, чтобы ее никто не увидел, и Карл с трудом катит Брунельду по улице. В конце концов, они приближаются к «заведению под номером двадцать пять», в котором «все казалось засаленным и мерзким, будто со всем этим обращались кое-как и теперь никакая уборка уже не вернет дому первоначальной чистоты»⁶. Скорее всего, это публичный дом, где Карл работает то ли сутенером, то ли посыльным.

В последней главе герой попадает в труппу странствующего Большого Оклахомского театра. Это своеобразный союз одиноких людей, подобно Карлу Россману, потерявших свое место в мире. И здесь герой находит новый дом, преодолевая отчуждение. Испытания, которые проходит Карл, чтобы попасть в театр, совпадают с ритуалом «возвращения в чрево» — одним из вариантов обряда инициации, описанным мифологом Мирча Элиаде. Посвящаемый спускается под землю, в грот или пещеру, которые являются символом лона Великой Матери (Матери-Земли)⁷. В этом пространстве он переживает ритуальную смерть, проходит целый ряд испытаний, чтобы вернуться к жизни в новом качестве.

Аналогичные этапы посвящения проходит Карл, и не случайно прием в труппу напоминает театрализованную мистерию. Герой Кафки сначала спускается в метро, в символическое подземное царство мертвых. А затем, чтобы пройти отбор в театр, идет сквозь ряд актеров, одетых ангелами с трубами:

Перед воротами ипподрома был выстроен длинный невысокий помост, на котором, переодетые ангелами, в белых хитонах и с крыльями за спиной, сотни женщин дули в длинные, золотистые трубы. Но стояли они не прямо на помосте, а каждая на своем пьедестале, причем самих пьедесталов видно не было — длинные, ниспадающие одеяния ангелов скрывали их целиком⁸.

Пройдя собеседование и присоединившись к труппе, Карл попадает в мир, где «каждому найдется дело — каждому на своем месте». «Америка» — единственный роман Кафки, который заканчивается счастливым финалом: герой преодолевает отчуждение и обновляется в социальном и духовном качестве.

Однако последнюю главу можно интерпретировать и как предсмертное видение Карла Россмана: не перерождение, а переход из жизни в смерть. Не случайно ангелы с трубами, приветствующие претендентов, извлекают из своих инструментов ужасную какофонию. Пьедесталы, на которых они стоят, из-за разной высоты напоминают надгробные постаменты. Поезд, на котором Карл и другие прошедшие собеседование едут в Оклахому к месту работы, в этом контексте похож на ладью Харона. А мрачный пейзаж, который видит герой в самом финале, походит на ландшафт загробного мира:

В первый день они ехали через высокие горы. Черно-синие каменистые громады острыми клиньями подступали вплотную к путям, и, сколько ни высовывайся из окна, тщетно было разглядеть их вершины; мрачные, узкие, обрывистые долины открывались внезапно и тут же исчезали, так что палец, едва успев показать на них, вновь утыкался в каменную стену; мощные горные потоки, упруго вскидываясь на перекатах, неся в своих кипящих водах тысячи пенистых волн, всей

тяжестью рушились под опоры моста, по которому торопился проскочить поезд, и были так близко, что их холодное, влажное дыхание ветерком ужаса обдавало лицо.

Кроме того, Кафка нарочито использует число шесть, которое символизирует в его прозе незаконченность цикла: шесть этажей в доме дяди Карла Россмана и отеле «Оксиденталь», шесть телефонов у шести портье, после двенадцатичасовой смены Карл возвращается к себе «трижды в неделю в шесть вечера, еще три раза — в шесть утра». Числовая символика романа намекает на незавершенность инициации героя. Не случайно Карл пять раз вынужден обрывать связи с разными группами героев: 1) родителями, 2) дядей Якобом, 3) Робинсоном и Делямаршем, 4) администрацией отеля «Оксиденталь», 5) Робинсоном, Делямаршем и Брунельдой. Шестым пунктом его странствий становится Большой Оклахомский театр, где, возможно, герою предстоит снова столкнуться с отчуждением или даже смертью.

На это намекает еще один факт. Обратите внимание: когда Карл Россман устраивается на работу в отделе кадров, он называет себя именем, которое ему дали в публичном доме, — Нэгро. Это имя появляется на табло: «Нэгро, технический сотрудник».

Рюдигер Сафрански заметил интересную параллель: «Из книги Холичера об Америке Кафке запомнилась широко и печально известная фотография, на которой запечатлен повешенный афроамериканец, а вокруг него — несколько белых, застывших в горделивых позах»⁹. Артур Холичер язвительно подписал это изображение линчевания «Оклахомская идиллия». Весьма вероятно, считает Сафрански, что «Кафка <...> своим “Оклахомским театром” и именем Нэгро намекает как раз на эту фатальную “идиллию”».

Первый роман был экспериментом Франца Кафки в области крупной эпической формы. Здесь уже начинается

складываться стилистика и проблематика его прозы: фрагментарность повествования, иррациональность сюжета, мотивы вины и наказания, темы абсурда, одиночества, власти.

Роман «Процесс» (Der Prozeß) — центральная во всех смыслах книга Франца Кафка, которую он писал с июля 1914 по январь 1915 года. Она была опубликована уже после смерти писателя в 1925 году. Символично, что Кафка приступил к работе над ней перед самым началом Первой мировой войны, последствия которой создадут тот мир, который метафорически был изображен в «Процессе».

Готовя книгу к изданию, Макс Брод столкнулся с серьезной проблемой: рукопись романа не существовала как законченный текст. Она представляла собой, по словам Брода, большую кипу бумаг. Будущая книга не имела даже окончательного заглавия, хотя в беседах с другом и дневнике Кафка в качестве рабочего использовал название «Процесс». Кроме того, буква «П» была написана Кафкой на конвертах с рукописью. В доставшихся Броду бумагах отсутствовала нумерация глав и фрагментов. По меньшей мере семь глав из шестнадцати не были закончены автором. Разрозненные части романа писатель разложил по отдельным конвертам, однако он не оставил никакого плана и указаний, в каком порядке они должны были располагаться. Брод расположил главы романа в линейном порядке и опубликовал «Процесс» как цельное произведение.

Первое издание 1925 года включало в себя только законченные главы рукописи. Книга прошла через серьезное редактирование, в результате чего некоторые стилистические особенности оригинала были основательно трансформированы. Например, в одном случае Макс Брод пошел на перенос целого абзаца из середины в конец главы, чтобы придать тексту логику и стройность. Кроме того, «не обошлось и без многочисленных ошибочных прочтений ману-

скрипта, в ряде случаев достаточно серьезно искаживших смысл отдельных сцен и фраз»¹⁰. В 1935 году вышло второе издание романа, в которое Брод, сохранив основной текст, включил незавершенные главы и вычеркнутые автором места, кроме того, он отказался от многих прежних сокращений, правок и перестановок. В дальнейшем текст роман многократно дополнялся, реконструировался, сверялся с оригиналом рукописи¹¹.

Роман начинается со странного абсурдного происшествия. Главный герой Йозеф К., крупный банковский чиновник, в день своего тридцатилетия арестован по решению некоего загадочного Суда. Однако ему не предъявляют никакого обвинения, не заключают под стражу. Он может вести обычную жизнь и работать, пока идет следствие. В чем его обвиняют, Йозеф не может узнать, так как это неизвестно ни представителям суда, ни чиновникам, которые ведут его дело. При этом невиновность героя принципиально отвергается, так как «вина сама притягивает к себе правосудие». В течение первых глав Йозеф К., юридически не будучи виновным, обивает пороги этого Суда, чтобы выразить свое возмущение. Это таинственное учреждение располагается на чердаке жилого дома, где сушится белье и ходят женщины с корзинами, там страшно душно, у чиновников нет никаких знаков отличия, кроме позолоченных пуговиц, пришитых к рукавам, адвокаты проваливаются сквозь дыры в полу, голодные стражи съедают завтрак арестованного, комната для порки нарушителей находится в чулане банковского офиса, где работает герой.

Постепенно Йозеф К. начинает вовлекаться в этот процесс и подчиняться его непостижимой логике. Он больше не пытается возмущаться, выяснять причину своего ареста или суть обвинения, герой начинает приспособливаться, действовать так, чтобы улучшить исход дела и облегчить себе приговор. Йозеф связывается со всеми, кто имеет

какое-либо отношение к Суду, нанимает адвоката, действует через знакомых своих знакомых. Однако все его попытки повлиять на дело ни к чему не приводят. Через год к нему приходят два судебных клерка, одинаковые, как близнецы, они отводят его за город в заброшенную каменоломню и ритуально казнят, вонзив в сердце нож и провернув его два раза.

Самая простая трактовка этого романа — столкновение человека с репрессивным государством и поглощение личности системой власти. Натали Саррот считала, что в «Процессе» Кафка предсказал «желтые звезды», крематории и концлагеря. Именно так читали этот роман те, кто выжил в сталинских лагерях, когда книга была опубликована в СССР в 1960-х годах. Судьба Йозефа К., обвиненного в том, что он не совершал, действительно, легко проецируется на реальность Большого террора конца 1930-х годов. По воспоминаниям Евгении Гинзбург, после июля 1937 года следователи НКВД перестали заботиться «даже о тени правдоподобия в обвинениях»¹². Парализованного старика могли расстрелять за то, что он якобы рыл подземный ход под Кремль, чтобы взорвать Сталина.

Читатель не может не заметить, что Йозеф К. ближе к концу романа уже не защищает свою свободу, а пытается соответствовать логике Суда и растворить свою личность в нем. Постепенно его воля сливается с интересами тоталитарного общества. Вспомните, что палачи Йозефа вонзают мясницкий нож именно в сердце, проворачивая два раза, символически вырезая его «я». Но на жертвенный камень герой ложится добровольно, не сопротивляясь. Йозеф К. в этом контексте — человек, который отказывается от своей личности. Аналогичная психология огромного количества людей стала в XX веке фундаментом и сталинского, и фашистского обществ.

Такое прочтение «Процесса» неизбежно после кошмара диктаторских режимов XX века. Однако образы и ме-

тафоры Кафки нельзя свести к предсказанию трагических феноменов истории XX столетия, и его творчество — это все-таки литература, а не астрология. Поэтому возможен ряд других интерпретаций этого романа.

Если новеллу «Превращение» можно читать как художественное выражение болезненных взаимоотношений Кафки с отцом, то в «Процессе», несомненно, отражается многолетняя история трагической любви писателя.

13 августа 1912 года Франц Кафка случайно встретил у Макса Брода двадцатипятилетнюю Фелицу Бауэр, приехавшую в гости к Бродам из Берлина. Через два дня писатель сделал запись в дневнике: «Много думал — что за смущение перед написанием имени? — о Ф. Б. [Фелице Бауэр]» (15 августа 1912 года). Через неделю после встречи Кафка пишет: «Фройляйн Фелица Бауэр. Когда я 13 августа пришел к Броду, она сидела за столом и показалась мне похожей на служанку. Меня не заинтересовало, кто она, я просто примирился с ее присутствием. Костлявое пустое лицо, открыто демонстрирующее свою пустоту. Неприкрытая шея. Накинутая кофта. Выглядела одетой совсем по-домашнему, хотя, как позже выяснилось, это было не так» (20 августа 1912 года).

Неожиданно из этой случайной встречи возникли глубокие отношения, которые оставили свой отпечаток в творчестве Кафки. Между Францем и Фелицей завязывается роман в письмах, длившийся пять лет (1912–1917), за это время он отправил ей из Праги в Берлин 350 писем и 150 открыток. Иногда, в особо бурные периоды их отношений, он писал по несколько посланий в день. И некоторые из них располагались на десяти — пятнадцати и даже двадцати двух страницах¹³. Одновременно с бурным эпистолярным романом у Кафки происходит творческий прорыв: осенью 1912 года он начинает писать роман «Америка» («Пропавший без вести») и создает два шедевра — новеллы «Приговор» и «Превращение».

В июне 1914 года состоялась официальная помолвка, однако эта юридическая процедура произвела на Кафку тягостное впечатление. В дневнике он записал: «Вернулся из Берлина. Был закован в цепи, как преступник. Если бы на меня надели настоящие кандалы, посадили в угол, поставили передо мной жандармов и только в таком виде разрешили смотреть на происходящее, было бы не более ужасно. И вот такой была моя помолвка!» (6 июня 1914 года). Кафка любил Фелицу, и она была без памяти влюблена в этого непростого человека. Но в писателе боролись желание быть с любимой женщиной и страсть к литературе. Кафка хорошо знал, что семейный быт, необходимость содержать жену и детей неизбежно будут отнимать драгоценное время творчества, без которого он не представляет своей жизни. Он в отчаянии писал Макс Броду о своей любви к Фелице и их возможной свадьбе: «[...] мысль о свадебном путешествии приводит меня в ужас, любая путешествующая пара молодоженов, знаком я с ними или нет, действует на меня отвратительно. [...] Я не могу жить с ней и не могу жить без нее. [...] Меня должны палками изгнать в пустыню» (28 сентября 1913 года).

Фелица Бауэр, прекрасно понимая, какое важное место в жизни Франца Кафки занимает литература, тоже не чувствовала себя счастливой невестой. Ее подруга Грета Блох передала ей письма, в которых Кафка делился с ней страхами, сомнениями и мыслями о своей неготовности к браку. Фелица, прочитав их, через месяц после помолвки (12 июля 1914 года) назначила жениху встречу в берлинской гостинице «Асканийское подворье», куда также пришли Грета Блох и ее младшая сестра. Женщины устроили над Кафкой нечто, похожее на судебное разбирательство, которое писатель назвал в дневнике «судилищем». Результатом этой встречи стало расторжение помолвки, что оказалось болезненным событием для Франца и Фелицы.

29 июля 1914 года, через несколько недель после этих событий, Кафка записывает в дневнике небольшой литературный набросок, в котором появляется имя Йозефа К. А в середине августа, после начала Первой мировой войны, начинает работать над романом «Процесс». 15 августа 1914 года он делает запись в дневнике: «Вот уже несколько дней пишу, хорошо, если бы так продолжалось». До середины осени Кафка погружается в литературный труд, создавая параллельно новые главы романа «Америка» («Пропавший без вести»), новеллу «В исправительной колонии» и отрывок «Воспоминание о дороге на Кальду», который позже станет одним из источников романа «Замок». Но зимой 1915 года Кафка упирается в творческий тупик. Пытается из него выйти, меняет или расширяет некоторые главы «Процесса», но 20 января 1915 года прекращает работу над романом и больше к нему не возвращается.

В октябре 1914 года Франц Кафка и Фелица Бауэр восстанавливают переписку. Они встречаются несколько раз в 1915 и 1916 годах. Наконец, в июле 1917 года состоялась их повторная помолвка, но через месяц у Кафки начинается легочное кровотечение. Он разрывает предложение, объясняя, что в своем нынешнем положении не может быть ни мужем, ни отцом. Испытывая мучительное чувство вины, Франц Кафка писал в дневнике: «[...] рана в легких является лишь символом, символом раны, воспалению которой имя Ф.» (15 сентября 1917 года).

После этого драматического разрыва Кафка прожил еще семь лет. За это время судьба сводила его с другими женщинами: Миленой Есенской (которая, правда, формально была замужем), Юлией Вохрыцек, Дорой Диамант. Но ни с одной из них он не смог связать себя брачными отношениями.

Фелица Бауэр довольно скоро вышла замуж и родила двух детей. Она оказалась благородным и преданным

человеком. Несмотря на очень сложные отношения с Кафкой, Фелица хранила его письма почти тридцать лет, очевидно, понимая, какую духовную и культурную ценность они представляют. Она продаст их только в 1954 году из-за тяжелой болезни и больших расходов, которых потребовало лечение.

Благодаря Фелице Бауэр Кафка переживет два высочайших творческих взлета, которые можно сравнить с двумя периодами Болдинской осени Пушкина (1830, 1833). Именно в это время года писатель в 1912 и 1914 годах создает новеллы «Приговор», «Превращение», «В исправительной колонии», начинает писать романы «Америка» и «Процесс». Инициалы возлюбленной Кафка даст нескольким героиням своей прозы: Фриде Бранденфельд («Приговор»), фройляйн Бюрстнер («Процесс»), Фриде («Замок»).

В романе «Процесс» можно увидеть художественное воплощение истории отношений Франца и Фелиции. Нобелевский лауреат Элиас Канетти написал об этом книгу «Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице» (1969). Он считал, что Кафка включил в психологический подтекст романа историю своей драматической помолвки и ее расторжения, добавив в нее любовную интригу, которая, как он полагал, была между Кафкой и Гретой Блох. Не случайно, считает Канетти, сцена ареста Йозефа К. происходит в комнате фройляйн Бюрстнер, где на ручке окна висит ее белая блузка. Кафка по какой-то причине настаивал на присутствии Греты Блох при помолвке и почему-то интересовался ее платьем, которое она собиралась надеть на эту церемонию. Канетти полагает, что именно это платье и превратилось в белую блузку, висящую в комнате Бюрстнер.

Однако прототипом этой героини можно считать как Грету Блох, так и Фелицу Бауэр. С одной стороны, фройляйн Бюрстнер работает машинисткой, как и Фелица, которая занималась стенографией в магазине пластинок. Но, с дру-

гой стороны, в рукописи была указана только первая буква фамилии героини (Б.), поэтому ее можно связать с обеими женщинами. Кроме того, образ Греты Блох мог быть воплощен и во фройляйн Монтаг, подруге Бюрстнер (на это намекает ее фамилия Montag, по-немецки — понедельник), так как первое письмо к Грете Блох, написанное Кафкой, было датировано понедельником (10 ноября 1913 года).

Но так или иначе, учитывая биографические детали романа, можно считать отношения Йозефа К. с фройляйн Бюрстнер и проекцией чувства вины Кафки перед Фелицей Бауэр за расторгнутую помолвку, и отражением (возможной) любовной связи с подругой своей невесты. Не случайно действие романа начинается в комнате этой героини. А в финале, когда палачи ведут Йозефа К. на казнь, на ночной улице появляется женщина, похожая на фройляйн Бюрстнер. И герой заворуженно идет по ее следам к месту казни, чтобы там искупить свою вину через смерть:

Но для К. не имело никакого значения, была ли то фройляйн Бюрстнер или нет, просто он вдруг осознал всю бессмысленность сопротивления. Ничего героического не будет в том, что он вдруг станет сопротивляться, доставит этим господам лишние хлопоты, попытается в самообороне ощутить напоследок хоть какую-то видимость жизни. Он двинулся с места, и радость, которую он этим доставил обоим господам, отчасти передалась и ему. Они дали ему возможность направлять их шаги, и он направил их в ту же сторону, куда шла перед ним фройляйн Бюрстнер, но не потому, что хотел ее догнать, не потому, что хотел видеть ее подольше, а лишь для того, чтобы не забыть то предзнаменование, которое он в ней увидел.

В подтверждение психоаналитической интерпретации можно привести один факт. В рукописи романа содержится красноречивая описка Кафки. В финальной сцене палачи

приводят Йозефа К. к месту казни, весь процесс которой автор описывает от третьего лица. Но в самом конце эпизода внезапно появляется «Я», как будто Франц Кафка вместо героя казнит сам себя.

Где здесь судья? Ведь он ни разу его не видел! Где высший суд, до которого он так и не дошел? Я* поднял руки вверх и расставил пальцы¹⁴.

Психоаналитическая трактовка этого романа, безусловно, вызывает интерес, так как показывает исток творческого импульса и художественную трансформацию личного опыта Кафки в образы, метафоры и символы. Однако повторю, что, на мой взгляд, для филологии ценнее форма и содержание текста, его наполнение социальными, нравственными и философскими смыслами. Все-таки литература — не размазывание психологических комплексов по бумаге, а попытка разговора о фундаментальном и первичном.

«Процесс» — это еще и философский роман о свободе и страхе перед ней. Центральную роль в романе играет притча о вратах Закона, которую рассказывает главному герою священник.

К вратам Закона пришел человек и попросил у привратника разрешения войти туда, чтобы увидеть Закон, то есть Истину. Но привратник сказал, что сейчас он его не может впустить. Поскольку врата открыты, человек попытался заглянуть внутрь. Привратник засмеялся и сказал: «Если тебе так не терпится — попробуй войти, не слушай моего запрета. Но знай: могущество мое велико. А ведь я только самый ничтожный из стражей. Там, от покоя к покою, стоят привратники, один могущественнее другого. Уже третий из них внушал мне невыносимый страх». Человек испугался, сел около ворот и принялся ждать, когда можно будет

войти. Так он ждал всю свою жизнь: недели, месяцы, годы. Иногда он пытался подкупить привратника. Тот брал взятки со словами: «Беру, чтоб ты не подумал, что что-то упустил». Человеку, который пришел увидеть Истину, воплощенную в Законе, пришло время умирать. Перед смертью он спросил стажа ворот: «Ведь все люди стремятся к Закону, [...] как же случилось, что за все эти долгие годы никто, кроме меня, не требовал, чтобы его пропустили?» И привратник, видя, что человек уже почти мертв, кричит изо всех сил, чтобы тот еще успел услышать ответ: «Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного! Теперь пойду и запру их».

Герой притчи был совершенно свободен, он мог войти во врата Закона и узнать Истину, но страх перед авторитетом Власти, воплощенной в страже, парализовал его волю и превратил его жизнь в ожидание. Но, как можно видеть, человек и не желал Свободы и Истины по-настоящему, он, получив разрешение войти, предпочел играть роль покорного просителя. То есть он, будучи свободным в решении, начал имитировать несвободу и для этого давал привратнику взятки.

Один из важнейших смыслов притчи в том, что несвобода — это самообман. Человек свободен сделать выбор и придать своей жизни любую форму и направление. Врата Закона в этом контексте — метафора личного выбора человека. Перед неизбежностью смерти люди испытывают страх, а перед бескрайностью свободы — ужас. Когда человек гуляет в горах и боится, что ему на голову упадет камень, то это страх смерти. Но когда человек смотрит в пропасть, крепко держится, но все равно боится — это страх перед свободой выбора. Животное не шагнет в пропасть, потому что у него есть биологическая программа самосохранения. А человек потенциально может нанести себе вред, потому что он свободен и может переступить через

любые ограничения. Но за эту свободу надо платить всем, что у человека есть. Поэтому многие люди отказываются от бремени свободы и ответственности, выбирая несвободу, ампутацию личности. Парадоксальным образом рабство — это, помимо прочего, психологический комфорт и стабильность. Эрих Фромм считал, что подчинение авторитарной власти, отнимая личность, избавляет человека от чувства ничтожности, страха перед одиночеством, дает ложное ощущение связи с миром¹⁵.

Жизнь множества людей — это тюрьма, в которой они сидят добровольно. Не случайно кафкианский священник представляется «капелланом тюрьмы» и, объясняя суть притчи, говорит Йозефу: «[...] проситель в сущности человек свободный, он может уйти, куда захочет [курсив мой. — М. Жук], лишь вход в недра Закона ему воспрещается, причем запрет наложен единственно только этим привратником. И если он садится в сторонке на скамеечку у врат и просиживает там всю жизнь, то делает он это добровольно, и ни о каком принуждении притча не упоминает». В этом контексте слова священника звучат принципом свободы: «Ты слишком много ищешь помощи у других. [...] Неужели ты не замечаешь, что помощь эта не настоящая? [...] Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь». Но именно беспредельность своих возможностей, необходимость отвечать за последствия решений и ужасают человека.

Объясняя свое понимание свободы, Кафка писал в одном из афоризмов: «У человека есть свобода воли, причем тройкая. Во-первых, он был свободен, когда пожелал этой жизни [...]. Во-вторых, он свободен, поскольку может выбрать манеру ходьбы и путь этой жизни. В-третьих, он свободен, поскольку [...] обладает волей, чтобы заставить себя при любых условиях идти через жизнь и таким способом прийти к себе [...]».

«Процесс» можно прочесть как притчу о принципиальной непознаваемости мира. Главный герой — рациональный и логичный человек, столкнувшийся с чем-то иррациональным и необъяснимым: мир, в котором он благополучно жил, вдруг обнаружил другие, загадочные свойства. Ему неизвестны обвинители, суть его преступления и законы, по которым его судят. Попытки Йозефа понять сущность того, что с ним происходит, подобны странствиям человеческой души в поисках смысла Бытия.

Тридцатилетний Йозеф К. занимает солидный пост старшего управляющего в крупном банке, что говорит о его интеллекте и больших способностях в данной области. Однако у героя нет никаких интересов за пределами его профессиональных функций, у него отсутствуют культурные или художественные увлечения, нет привычки задавать себе философские вопросы о человеке и жизни. Автоматизм и банальность существования Йозефа К. проявляются в механичности и ограниченности его жизни: днем он работает в банке, по вечерам после работы заходит в пивную, раз в неделю ходит к проститутке.

Но неожиданно в жизнь Йозефа К. вторгаются необъяснимые метафизические силы, которые превращают привычный мир в тайну и заставляют героя задавать себе и другим вопросы, от которых зависит совершенно все. Как говорит художник Титорелли, «да ведь все на свете имеет отношение к суду». Когда Йозеф оказывается втянут в таинственный судебный процесс, то все земное становится неважным. Он почти перестает выполнять свои рабочие обязанности, потому что столкнулся с чем-то трансцендентным, выходящим за границы человеческого понимания. Не случайна деталь в портрете служителей суда — позолоченные и золотые пуговицы. Золотой цвет у Кафки часто является знаком причастности к высшему, сакральному, как уже говорилось выше.

Йозеф К. пытается расшифровать то, что с ним происходит, и выйти за пределы своего обыденного «я». В одной из глав персонаж готовит «оправдательную записку» для суда. Это его краткая биография и комментарий к ней: на каком основании Йозеф К. «поступал именно так, а не иначе, одобряет ли он или осуждает этот поступок с теперешней точки зрения». Написать этот документ герою крайне важно, он даже собирается взять отпуск, «если не хватит ночей», чтобы его закончить. Йозеф К. пишет исповедь, в которой пытается оправдать свою духовную летаргию. Суд в данном контексте — это не уголовное преследование, а вовлечение героя в процесс осознания и переживания своей экзистенциальной вины.

Однако Йозеф К. сталкивается с тем, что он не может понять метафизической логики и прочитать знаки трансцендентного. В этом отношении символичен эпизод, когда в зале судебных заседаний персонаж обнаруживает на столе следователя несколько старых потрепанных книг. Он открывает ту, что лежит сверху, и видит неприличную картинку: «Мужчина и женщина сидели в чем мать родила на диване, и хотя непристойный замысел художника легко угадывался, его неумение было настолько явным, что, собственно говоря, ничего, кроме фигур мужчины и женщины, видно не было». В одной из историй Талмуда, которая могла быть известна Кафке по книге Соломона Маймона «Автобиография» (1911), рассказывается, как враги нашли в храме изображение совокупляющихся мужчины и женщины и обвинили иудеев в бесстыдстве и осквернении святого места. Однако это изображение представляло собой зашифрованное изложение одной из духовных истин, которая таким образом была скрыта от неспособных различить за знаком скрытый внутренний смысл. Йозеф К. в данном случае является непосвященным, который не способен проникнуть в тайну образа, дающего ключ к пониманию жизни.

За время своего существования человечество создало несколько главных способов объяснения мира: религию, науку, искусство и любовь. Их объединяет общая цель — показать человеку устройство мира, истолковать цель и принципы человеческого существования. Однако все эти модели интерпретации жизни оказываются несостоятельными в контексте катастроф XX века. Не случайно Йозефу в его странствиях по лабиринтам Суда помогают персонажи, которые персонифицируют разные способы интерпретации Бытия: адвокат Гульд (наука), художник Титорелли (искусство), священник (религия), многочисленные женщины (любовь).

Адвокат Гульд (Huld), чье имя иронично переводится как «доброта», «милость», является персонификацией науки, рационального способа познания мира. В его кабинете висит портрет судьи, символического законодателя и исполнителя законов, а его квартиру постоянно посещают судебные чиновники. Но адвокат, имея доступ к суду, не всесилен: он не может добиться отмены приговора. Не случайно он стар, болен и немощен, живет в мрачной квартире, слабо освещаемой газовым светильником. Юриспруденция объясняет законы земного общества, но ее принципы не применимы к сакральному миру. Аналогичным образом научное познание ограничено рамками разума, который не в состоянии объяснить духовную реальность. Теоретически наука может объяснить, как устроен мир. Но она никогда не ответит на вопрос, *почему* он так устроен.

Художник Титорелли, живущий в мансарде дома, расположенного в трущобном квартале, олицетворяет собой искусство, которое постигает жизнь через иррациональное прозрение. Он физически ближе к Суду, так как в его комнате находится вход в судебную канцелярию. И не случайно на картинах он изображает судей, которые приходят к нему позировать. Однако он рисует не Главного Судью, а лишь

второстепенных представителей закона. На других его картинах нарисован один и тот же пустынный пейзаж. Этот образ является метафорой ограниченных возможностей искусства. Оно дает человеку озарение, которое можно пережить, но нельзя полноценно сформулировать и сохранить навсегда. Кафка писал об этом в одном из афоризмов: «Наше искусство — это ослепленность истиной: истинен только свет на отпрянувшем с гримасой лице, больше ничего».

Безымянный священник, рассказывающий Йозефу в соборе притчу о Вратах Закона, персонифицирует религиозный способ постижения мира. Его слова призваны объяснить герою метафизическую суть происходящего с ним. Но священник, говоря Йозефу о Законе, дает несколько противоречивых расшифровок этой метафоры, и это еще больше отдаляет героя от смысла: «Простая притча стала расплывчатой, ему хотелось выбросить ее из головы». И количество возможных интерпретаций этой притчи потенциально бесконечно.

Помочь главному персонажу старается множество женщин: фройляйн Бюрстнер, жена судебного исполнителя, служанка Лени. Йозеф К. говорит: «У женщин огромная власть. Если бы я мог повлиять на некоторых знакомых мне женщин и они, сообщая, поработали бы в мою пользу, я много бы добился». Их образы можно считать персонификацией еще одного способа постижения Бытия — любви. Любовь — это не просто отношение между людьми или романтизированное чувство. В метафизическом смысле любовь — это внутренне зрение, открывающее скрытую логику, принципы и мудрость жизни. Когда мы любим мир или человека, то все наполняется смыслом, которого мы до этого не замечали. Но это знание можно поставить под сомнение: любовь открывает нам глаза или ослепляет? Любовь — это ключ к Истине или имитация духовного прозрения?

Возможно, Любовь — это путь к Истине, но человек не всегда отличает это метафизическое чувство от страстного влечения. Страсть — это имитация сакрального прозрения, дающая ложное ощущение духовной наполненности и смысла жизни. Она отрывает человека от вечного и подлинного и запирает в пространстве биологического и суетного. Страсть, давая ложные смыслы и ценности, обязательно обманывает человека. И, после того как влечение проходит, личность чувствует себя опустошенной и мертвой.

В романе «Процесс» отношения Йозефа К. с женщинами построены именно на страсти, похоти: он целует фройляйн Бюрстнер в шею «у самого горла», жена судебного исполнителя томится от сексуального желания, служанка Лени занимается с героем сексом в квартире адвоката. Не случайно в Лени есть что-то животное: кожа между средним и безымянным пальцами ее правой руки заросла почти до верхнего сустава, и ее кисть похожа на лягушачью лапку. Как отмечает Мишель Карруж: «В “Процессе” <...> эротизм лишен любви, желания и силы, это опустошенный эротизм, от которого надо бежать любой ценой»¹⁶. Любовные связи, сулящие разрешение процесса в положительную сторону, снова и снова отбрасывают героя от разгадки логики метафизического Суда.

Еще в самом начале этого метафизического процесса художник Титорелли говорит Йозефу о трех возможностях освобождения от Суда: волокита, оправдание мнимое и полное оправдание. Если образ Суда является символом смысла жизни, который герой стремится постичь, то художник с помощью юридических аллегорий пытается описать Йозефу К. разные варианты человеческой жизни.

Волокиту можно интерпретировать как автоматическое существование человека, который втянут в суету жизни и удовлетворен поверхностным знанием о мире. Титорелли

предупреждает Йозефа: «Если тут ничего не упустить, то можно с известной уверенностью сказать, что дальше своей первичной стадии процесс не пойдет». То есть такой способ жить освобождает человека от метафизических проблем и вопросов.

Мнимое оправдание — это выбор мировоззренческой концепции (религиозной, научной, философской, эстетической, политической), которая позволит человеку на какое-то время объяснить жизнь и забыть о сложных парадоксах существования. Художник может написать поручительство о невиновности Йозефу К., подписать его у судей, связанных с делом героя, а затем показать его главному судье, ведущему процесс:

У судьи есть поручительство в вашей невиновности за подписями множества судей, и он может без всяких колебаний оправдать вас, что он, после некоторых формальностей, несомненно, и сделает в виде одолжения и мне, и другим своим знакомым. А вы покинете суд и будете свободны.

Но Титорелли предупреждает Йозефа К., что оправдание будет мнимым, то есть, метафорически, любое объяснение жизни всегда будет неполным. И человек рано или поздно столкнется с феноменом, который либо сильно поколеблет, либо полностью разрушит его версию мира. И придется заново выстраивать другую версию содержания жизни, искать новые инструменты познания. А потом снова, и снова, снова...

— [...] И вот однажды — когда никто этого не ждет — какой-нибудь судья внимательнее, чем обычно, просмотрит все документы, увидит, что по этому делу еще существует обвинение, и даст распоряжение о немедленном аресте. Все это я рассказываю, предполагая, что между мнимым оправда-

нием и новым арестом пройдет довольно много времени; это возможно, и я знаю множество таких случаев, но вполне возможно, что оправданный вернется из суда к себе домой, а там его уже ждет приказ об аресте. Тут уж свободной жизни конец.

— И что же, процесс начинается снова? — спросил К. с недоверием.

— А как же, — сказал художник. — Конечно, процесс начинается снова. Но и тут имеется возможность, как и раньше, добиться мнимого оправдания. Опять надо собрать все силы и ни в коем случае не сдаваться.

Итак, полное оправдание, то есть полное постижение сущности Бытия, недоступно человеку. Художник Титорелли говорит об этом: «По-моему, вообще нет такого человека на свете, который мог бы своим влиянием добиться полного оправдания. Тут, вероятно, решает только абсолютная невинность обвиняемого».

Таким образом, все способы познания, созданные человеком, относительно и ненадежны, и роман завершается вопросом Йозефа К., на который ему никто не отвечает: «Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал?»

Однако если герой проснулся в первой главе банальным клерком, то его смерть выглядит почти гибелью мученика. Если в самом начале романа судебные исполнители неожиданно вторгаются в дом персонажа и застают его утром в нижнем белье, то в последней главе он ждет своих палачей, сидя у двери на стуле весь в черном, «хотя его никто не предупредил о визите». Кроме того, Йозеф К. умирает в молитвенной позе, подняв руки вверх и разведя ладони. Подобно библейскому Иову, он задает миру важнейшие экзистенциальные вопросы, хотя и не получает (или не понимает) ответов. Конечно, Йозеф К. не попал на

«высокий суд» и не увидел главного судью, но перед смертью он все-таки осознал, что эта высшая метафизическая инстанция существует. Более того, он отказался от волокиты и мнимого оправдания, то есть от псевдосуществования. И это свидетельствует о его пробудившейся духовной потребности понять истину и о мужестве принять ее.

«**Замок**» (*Das Schloss*, 1922) — последний роман Франца Кафки, который воплотил в себе главные идеи и принципы кафкианской прозы и подвел итог творчеству писателя.

Некий человек по имени К. прибывает в затерянную среди снегов Деревню. Он пытается устроиться на ночлег на постоялом дворе, но ночью его будят и объясняют, что без разрешения графа Вест-Веста здесь никому нельзя жить и ночевать. К. говорит, что прибыл сюда по вызову графа на работу в должности землемера. Звонок из центральной канцелярии Замка подтверждает слова героя. И весь роман герой будет пытаться добраться до этого таинственного места, вступить в контакт с чиновниками, чтобы между ним и Замком образовалась какая-нибудь связь. Но подступы к Замку окажутся неприступными, и каждый шаг будет только отдалять героя от цели.

В одном из вариантов интерпретации Замок можно воспринимать как тоталитарный государственный механизм, чья власть не видима и не объективирована, но именно эта сила управляет человеческими жизнями. Кафка показывает, что такая власть эфемерна и мистифицирована. Замок, к которому с трепетом относятся жители деревни, оказывается не грозной цитаделью с высокими стенами, а такой же убогой деревней:

Это была и не старинная рыцарская крепость, и не роскошный новый дворец, а целый ряд строений, состоящий из нескольких двухэтажных и множества тесно прижавшихся друг к другу низких зданий, и, если бы не знать, что это За-

мок, можно было бы принять его за городок. [...] К. шел вперед, не сводя глаз с Замка. Но чем ближе он подходил, тем больше разочаровывал его Замок, уже казавшийся просто жалким городком, чьи домишки отличались от изб только тем, что были построены из камня, да и то штукатурка на них давно отлепилась, а каменная кладка явно крошилась¹⁷.

Власть Замка над крестьянами призрачна, она не подкреплена ни военной, ни полицейской силой. Но она базируется не столько на страхе наказания, а, прежде всего, на полной тождественности личности с Заком, образ которого можно понимать как метафору государства. Кафка пишет в романе: «[...] нигде еще К. не видел такого переплетения служебной и личной жизни, как тут, — они до того переплетались, что иногда могло показаться, что служба и личная жизнь поменялись местами». Жители Деревни — идеальные граждане тоталитарного мира, их желания едины с интересами государства, и они почти с восторгом выполняют любые требования работников Замка. Поэтому крестьяне считают нормой ночные допросы, на которые их вызывают чиновники. Как высшая честь расценивается эротический интерес сотрудников Замка к деревенским девушкам. Например, хозяйка постоялого двора лелеет свои воспоминания о днях, когда она была любовницей чиновника Кламма. Эта главная тема разговоров в ее семье:

О чем еще могла я разговаривать со своим мужем, за которого я вскоре вышла замуж? [...] Годами мы разговаривали ночью только о Кламме, о том, почему он переменял свои чувства ко мне. И если мой муж во время этих разговоров засыпал, я его будила, и мы снова продолжали тот же разговор.

В этом отношении важен центральный эпизод романа — история с дочерью сапожника Амалией. Чиновник

Сортини написал Амалии непристойную записку и передал ее через курьера, но девушка немедленно порвала ее и бросила в лицо посыльному. Из Замка не приходили никакие приказы с требованием наказать семью Амалии, однако жители Деревни стали избегать это семейство как проклятых. Отец потерял клиентов и возможность зарабатывать, и семья едва сводит концы с концами. Сестра Амалии Ольга говорит: «[...] они же [жители Деревни] отошли от нас не по какому-то убеждению [...] они только из страха и отошли, а потом стали ждать, как все пойдет дальше». Испугавшись последствий, семья пытается выпросить прощение у Замка. Отец Амалии каждый день безуспешно выходит на дорогу в надежде встретить какого-нибудь чиновника и передать прошение, Ольга, сестра Амалии, специально стала проституткой, обслуживающей слуг чиновников, чтобы найти слугу Сортини и получить прощение через него. Однако все попытки семьи извиниться перед чиновником за нанесенное оскорбление абсолютно безрезультатны. Кроме того, Замок не может реабилитировать героев, так как Амалию и ее родственников никто ни в чем не обвинял и официально не преследовал. Тем не менее нарушение сложившихся социальных норм и проявление индивидуальной воли навсегда сделали семью коллективным изгоем.

В образе Замка можно увидеть метафору гигантской бюрократической машины. Здесь Кафка обращается к традициям Чарльза Диккенса с его гротескными Министерством Волокиты («Крошка Доррит») и Канцлерским судом («Холодный дом»). Замок — это сложная бюрократическая структура, в которой невозможно определить ни задачи, ни смысл деятельности чиновников. Деревенский староста говорит: «[...] в таком огромном учреждении, как графская канцелярия, может всегда случиться, что один отдел даст одно распоряжение, другой — другое. Друг о друге они

ничего не знают, и хотя контрольная инстанция действует безошибочно, но в силу своей природы она всегда опаздывает, потому и могут возникнуть всякие незначительные недоразумения». В романе Диккенса «Холодный дом» судебные протоколы, апелляции и другие бумаги приходится доставлять в суд мешками. Аналогичным образом в кафкианском Замке бумагами завалены все столы и помещения. Например, кабинет чиновника Сордини выглядит так: «в его кабинете даже стен не видно — везде громоздятся огромные груды папок с делами, и только с теми делами, которые сейчас в работе у Сордини, а так как все время оттуда то вытаскивают папки, то их туда подкладывают, и притом все делается в страшной спешке, эти груды все время обрушиваются, поэтому непрерывный грохот отличает кабинет Сордини от всех других». В этом чудовищном хаосе невозможно найти нужный документ, но если ничтожная бумага теряется, то создаются специальные комиссии, которые производят масштабные обыски.

В образах романа «Замок» можно увидеть не только изображение гигантского бюрократического аппарата, но и метафору создания мертвого текста, который интерпретирует и присваивает себе жизнь. По мнению Рюдигера Сафрански, «в Замке многое связано с процессом письма — там сочиняются письма, которые можно бесконечно толковать; беспрестанно составляются протоколы и акты, в которых письменно фиксируется все, что происходит в деревне»¹⁸. Тексты, создаваемые чиновниками, классифицируют жизнь, распределяют обязанности, идентифицируют людей или отнимают у них идентичность. «Затем все это отображается в актах, а эти последние образуют личные дела, которые ведутся на каждого»¹⁹.

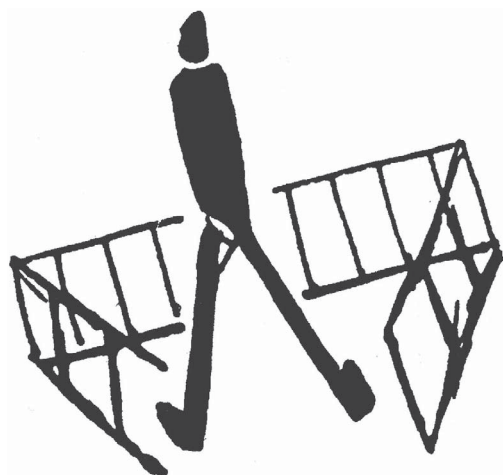
Гротескный образ Замка, кишашего чиновниками, становится метафорой Власти, оторванной от реальности и пренебрегающей требованиями естественной жизни. Это

выражено в постоянном повторении мотива отчуждения. Например, не случайно между Замком и Деревней нет связи, хотя есть телефонная линия. Деятельность чиновников — это только имитация напряженной работы. Поэтому, отдавая распоряжения, они не интересуются их выполнением. Мельчайшее событие документируется, составляются протоколы, которые никто не читает, поскольку все работники Замка завалены бесконечной бумажной работой. Из-за этого чиновник Кламм, увидев посыльного, несущего ему документы из Деревни, старается уклониться от встречи или спрятаться. Все другие чиновники тоже предпочитают избегать контакта с внешним миром. Для этого они ездят в каретах с задернутыми занавесками. И если возникает необходимость допросить жителя Деревни, то делают это ночью, лежа в постели, чтобы, заснув после допроса, немедленно забыть об этой встрече.

Возможно, прекрасным эпиграфом к этому роману могла бы стать фраза Франца Кафки из разговоров с Густавом Яноухом: «Оковы измученного человечества сделаны из канцелярской бумаги»²⁰. Однако, во-первых, подлинность записей разговоров Кафки с Яноухом вызывает у специалистов большие сомнения. А, во-вторых, роман «Замок» слишком сложно и плотно написан, чтобы в нем были только такие очевидные (хотя и актуальные) смыслы.

Эту книгу можно прочесть как рассказ о безнадежной попытке человека постичь и преобразовать мир. Главный герой приходит из ниоткуда в пространство, которого он не знает и не понимает. Но он энергично вмешивается в жизнь таинственного, сложно устроенного мира и требует, чтобы высшие силы приняли, ответили на вопросы и устроили его судьбу.

Землемер К. в этом контексте символизирует человеческий дух, который пытается понять и завоевать Бытие. Для этого он должен выполнить три задачи: достичь божествен-



Рисунки Франца Кафки

ного и осмыслить его (Замок), переделать земное мироустройство (Деревню) и завладеть звеном, связующим божественное и земное, — любовью (буфетчицей Фридой)²¹.

Это объясняет, почему землемер так стремится в Замок и настойчиво добивается встречи с чиновниками: они являются для него представителями и носителями сакрального. Ожидая сани Кламма на постоялом дворе, К. поражается красоте и тишине этого места, связанного с работниками Замка. А запах коньяка, который он находит внутри саней чиновника, подобен божественной амброзии: он «[...] был такой сладкий, такой привлекательный, словно кто-то любимый похвалил тебя, приласкал добрым словом, а ты даже и не знаешь, о чем, в сущности, идет речь, да и знать не хочешь и только счастлив от одного сознания, что именно так с тобой говорят».

Попытка постичь мир выражается в профессии, представителем которой объявляет себя К., — землемер (*der Landvermesser*), то есть землеустроитель. Он старается понять и переделать пространство Деревни и Замка, с легкостью нарушая правила, нормы и табу, сложившиеся в этом мире. К. подобен Гамлету, который решил, что должен вернуть мир в естественное состояние, из которого тот выпал. Не случайно землемер К. пытается добраться до Замка в течение шести дней. В стремлении пересоздать жизнь он посягает на роль Бога, который шесть дней творил мир, а на седьмой отдыхал.

В сохранившемся наброске первой главы «Замка» богоборческий мотив звучит еще более отчетливо и трагично. Этот вариант сюжета Кафка позже сильно изменил, но нам будет полезно заглянуть в черновик. В первоначальной версии герой прибывает в Деревню не пешком, а на своей упряжке лошадей и останавливается в гостиничном номере. Ему кажется подозрительным, что хозяин и служанка шепчутся у него за спиной. Он начинает подозревать, что его заранее ждали и приготовили ему ловушку, и допрашивает служанку.

Передо мной лежит очень сложная задача, которой я посвятил всю мою жизнь. [...] И я безжалостно сокрошу все, что будет стоять на моем пути. [...] Я прибыл сюда ради битвы, но я не хочу, чтобы на меня напали до того, как я приеду. Так что же происходило до моего приезда?

Девушка сознается, что в деревне заранее знали о его приезде.

Я не могу объяснить, но все знают об этом уже несколько недель. Наверное, новость пришла из Замка, это все, что я знаю.

От усталости и напряжения землемер падает на кровать, и служанка приносит воды, чтобы дать ему умыться.

«Почему вы мучаете меня?» — сказал он с большим усилием.

«Но мы не мучаем вас, — сказала девушка. — Вы от нас что-то хотите, но мы не знаем, чего. Говорите со мной откровенно, и я отвечу вам откровенно»²².

Герой считает, что жизнь пребывает в ненормальном состоянии, поэтому ее нужно переделать. Но оказывается, что мир и люди, с которыми сталкивается землемер, не нуждаются в изменениях и реформах. Это похоже на притчу, которую рассказывает писатель Андрей Горчаков в фильме Андрея Тарковского «Ностальгия».

Один человек, рискуя своей жизнью, спасает другого из огромной глубокой лужи. И вот они оба, уставшие и грязные, лежат у края этой лужи и тяжело дышат. Наконец спасенный спрашивает:

— Ты что?!

— Как что? Я тебя спас!

— Дурак! Я там живу!

Но вернемся к классическому варианту романа «Замок». Буфетчица Фрида, которую пытается завоевать землемер К., родилась в Деревне, но она связана с Замком, где состоит на службе ее любовник Кламм. Она персонифицирует Любовь, которая в контексте христианской метафизики является мировой осью, соединяющей духовное и материальное, человеческое и божественное. Кстати, землемер К. одержим почти всеми героями, имеющими отношение к Замку. Например, когда он впервые видит курьера Варнаву, приносящего письма от чиновника Кламма, ему кажется, что юноша почти светится в своей шелковистой куртке и чем-то похож на ангела. Так же К. в доме сапожника Брунсвика зачарован видом женщины с голубыми глазами, которая, подобно Богородице, сидит в кресле и держит в руках младенца. Он интуитивно чувствует в ней присутствие сакрального и не ошибается: женщина оказывается служанкой из Замка.

Из большого окна — единственного в задней стене горницы — со двора падал бледный нежный свет, придавая шелковистый отблеск платью женщины, устало полулежавшей в высоком кресле. К ее груди прильнул младенец.

Историю семьи Амалии в этом контексте можно прочесть по-другому. Девушка отвергает не просто похотливые притязания чиновника Сортини, а любовь представителя сакральной силы. Не случайно сцена с письмом, которое разорвала Амалия, напоминает Благовещение. Согласно Евангелию от Луки, архангел Гавриил был послан Богом в Назарет, чтобы возвестить Деве Марии грядущее рождение Спасителя от ее плоти:

Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, уви-

дев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца.

(Лк. 1:28–33)

В античных и христианских мифах от любви полубогов или Бога к смертной рождаются герои (Ахиллес, Геракл, Тезей), пророки (Тересий, Калхант), музыканты (Орфей) и спаситель человечества — Иисус Христос. Отвергая любовь представителя Замка, символизирующего сакральное, Амалия навсегда отчуждается от вечного и обречена вместе с семьей на бесконечную неудачу, пытаясь восстановить связь с трансцендентным. Кроме того, своим отказом девушка «отвергла долю Девы Марии, не приняла ее мученическую судьбу, не подчинилась высшему замыслу Замка о Деревне и тем остановила божественную историю, лишив ее ключевого события. Страшным наказанием Амалии стало молчание Замка и месть сельчан, оставшихся без благодати»²³.

Землемер К. терпит поражение, так как мир оказывается сложнее его представлений. Все объекты, к которым стремится герой, — божественное (Замок), земное (Деревня), любовь (Фрида) — вопиюще не соответствуют представлениям, которые он желает им навязать. Они выглядят уродливой карикатурой на его идеалы, поэтому претензии героя на познание и преобразование жизни терпят крах.

Комментируя творчество автора «Замка», Фридрих Дюрренматт говорил, что «Кафка отклоняет не веру в Бога, но веру в возможность его постижения»²⁴. Это значит, что человек должен подчиниться идее непознаваемости Творца

и его творения, «или он обречен на то, чтобы задавать бессмысленные вопросы, на которые нет ответа»²⁵. Поэтому в самом начале романа голос из высшей инстанции отвечает в телефонном разговоре на вопрос землемера К., когда ему можно будет прийти в Замок: «Никогда!»

Роман остался незавершенным, как и бесконечная попытка человека осмыслить себя и мир. По словам Макса Брода, Кафка планировал завершить книгу сценой смерти героя. Землемер К. умирает в тот миг, когда из Замка приходит вестник, объявляющий, что, хотя герой и не имеет законного права жить в Деревне, ему разрешается здесь поселиться и работать.

Лекция 7

Франц Кафка и Россия

Заканчивая разговор о Франце Кафке, хочется сказать несколько слов о связи его творчества с русской историей, культурой и литературой¹. В дневнике писателя есть примечательная запись:

Безграничная притягательная сила России. Лучше, чем тройка Гоголя, ее выражает картина великой необозримой реки с желтоватой водой, повсюду стремящей свои волны, волны не очень высокие. Пустынная растрепанная степь вдоль берегов, поникшая трава.

Нет, ничего эта картина не выражает, скорее — все гасит.

14 февраля 1915 года

Кафка интересовался русской культурой и литературой. В число его любимых писателей входили Николай Гоголь, Федор Достоевский и Антон Чехов. Кроме этого, он был знаком с произведениями Виссариона Белинского, Петра Кропоткина, Льва Толстого, Александра Герцена, Максима Горького и даже Михаила Кузмина. Кстати, Кафка был поклонником русского балета и восторгался Вацлавом Нижинским, Тамарой Карсавиной, Лидией Какшт и Евгенией

Эдуардовой. Последняя ему даже снилась, и он во сне просил ее станцевать чардаш.

В его письмах, дневниках и художественной прозе нередко мелькают упоминания о России и русских. Например, в новелле «Приговор» Георг Бендеман вспоминает своего друга, живущего в Петербурге. Кафка работал над «русским рассказом» «Воспоминание о дороге на Кальду», но этот текст остался незавершенным. Роман «Замок» возник из замысла написать «рассказ из русской жизни» «Оболение в деревне», поэтому, по мнению Анжелики Синеок, его снежные пейзажи «имеют к России самое непосредственное отношение»². Однако стоит заметить, что Кафка начал работать над этим романом в начале 1922 года, отдыхая на зимнем курорте Шпindelъмюле в заснеженных Исполиновых горах, расположенных на территории Чехии и Польши. Таким образом, снежный ландшафт в «Замке» не столько русский, сколько, пожалуй, интернациональный.

Примечательно, что судьба Доры Диамант, последней возлюбленной Кафки, оказалась связана с Россией. В 1929 году, после смерти писателя, она вступила в Коммунистическую партию Германии. Когда в стране к власти пришли нацисты, Дора приняла участие в подпольной борьбе. Во время одного из обысков гестапо конфисковало письма, дневники и заметки Франца Кафки, которые она в свое время отказалась отдать Максу Броду. Дора бежала с мужем Лутцем (Людвигом) Ласком и дочерью Франциской из фашистской Германии в Советский Союз, где прожила с 1936 по 1939 год. Но в 1937 году ее супруг, обвиненный в шпионаже и троцкизме, был арестован и отправлен в сталинские лагеря на Колыму, а Дора Диамант в разгар репрессий каким-то чудом смогла покинуть СССР и в 1939 году достичь берегов Англии. Но, впрочем, давайте вернемся к герою нашей книги.

Несмотря на близкое духовное родство (а возможно, именно из-за него), встреча Кафки с Россией состоялась мно-

гие годы спустя. Впервые имя Франца Кафки появилось на страницах отечественной печати еще при жизни писателя. В 1922 году А. Гвоздев в статье «Экспрессионизм в немецкой драме», опубликованной в журнале «Современный Запад», положительно высказался о кафкианских пьесах, возможно, перепутав писателя с драматургом-экспрессионистом Фридрихом Коффкой (1888–1951). Кстати, советский критик не так уж сильно ошибся, приписав прозаику Кафке драматургические сочинения. Позже в бумагах писателя нашли фрагмент недописанной пьесы с весьма созвучным истории СССР названием — «Страх мавзолея». Однако этот отрывок был опубликован значительно позже, чем статья А. Гвоздева.

После посмертного издания в 1925–1927 годах романов «Америка», «Процесс» и «Замок» их создатель обретает широкую известность в Европе. Однако на страницах советской печати 1930–1940-х годов имя Кафки практически не встречается — если не считать микроскопических, крайне нерегулярных упоминаний в литературных обзорах. Впрочем, он был вскользь отмечен в советской «Литературной энциклопедии» 1931 года в статье Бориса Рюрикова как «[...] видный представитель пражской группы немецких писателей (Макс Брод, Густав Мейринк и т. п.)»³. Такая ситуация сохраняется и в 1940-е — начале 1950-х годов: ни переводов, ни полноценных литературоведческих статей.

В этом отношении Кафке повезло меньше, чем другим писателям, объявленным в СССР «декадентами». Например, Марсель Пруст был издан в Москве в 1934–1938 годах, в 1935–1936-м в журнале «Интернациональная литература» началась (но затем оборвалась) публикация романа Джеймса Джойса «Улисс», в 1935-м был напечатан большой фрагмент антиутопии Олдоса Хаксли «Дивный новый мир». Разумеется, этих писателей ругали, поносили, клеймили «декадентами», но все-таки печатали и обсуждали в отличие от героя этой книги.

Конечно, филологи-германисты и советские интеллектуалы знали о Кафке и читали его произведения в оригинале или на других языках. Анатолий Луначарский иногда упоминал имя этого писателя в своих лекциях. Известно, что английский философ Исайя Берлин подарил Борису Пастернаку несколько томиков Кафки на английском языке, но они не стали настольными книгами поэта. В письме Альберу Камю от 28 июня 1958 года автор «Доктора Живаго» признавался: «У меня редко бывает время, чтобы читать то, что я люблю и что меня интересует. Не читанные мною Кафка и Фолкнер ждут времени, когда я сниму их со своей книжной полки»⁴.

Несколько позже Борис Пастернак подарил книги Кафки Анне Ахматовой, на которую они произвели огромное впечатление. Поэтесса считала их лучшим подарком из всех, когда-либо полученных от Пастернака. Она часто перечитывала Кафку и называла его самым любимым писателем после Достоевского и ставила его выше Джойса и Пруста. Ахматова так выразила свои впечатления: «Он писал для меня и обо мне»⁵, «У меня было такое чувство, словно кто-то схватил меня за руку и потащил в мои самые страшные сны»⁶. В 1960 году она написала стихотворение «Подражание Кафке», где использовала кафкианские образы и мотивы суда, вины, наказания и сна, чтобы выразить трагическую суть многих эпизодов своей жизни:

Другие уводят любимых, —
Я с завистью вслед не гляжу, —
Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сию.

Вокруг пререканья и давка
И приторный запах чернил.
Такое придумывал Кафка
И Чарли изобразил.

И в тех пререканиях важных,
Как в цепких объятиях сна,
Все три поколения присяжных
Решили: виновна она.

Меняются лица конвоя,
В инфаркте шестой прокурор...
А где-то темнеет от зноя
Огромный небесный простор,

И полное прелести лето
Гуляет на том берегу...
Я это блаженное «где-то»
Представить себе не могу.

Я глохну от зычных проклятий,
Я ватник сносила дотла.
Неужто я всех виноватей
На этой планете была?⁷

Кафкой восхищалась и Марина Цветаева. Она познакомилась с его романом «Процесс» в сентябре 1937 года, находясь во Франции. Сюжет романа совпал с драматическими событиями ее жизни. Муж поэтессы Сергей Эфрон в 1930-е годы сотрудничал с Иностранным отделом ОГПУ, работая на советскую разведку в качестве вербовщика. В сентябре 1937 года спецгруппой НКВД в Швейцарии был убит Игнатий Рейсс, советский разведчик, решивший не возвращаться в СССР. В его убийстве был обвинен Сергей Эфрон: во французских газетах его имя указывалось одним из первых в списке возможных убийц. Эфрон после убийства немедленно отплыл из Гавра в Ленинград, а Марина Цветаева стала персоной нон грата почти во всех эмигрантских кругах. Кроме того, ее постоянно вызывали на допросы в полицию.

Однако поверить обвинениям в адрес мужа Цветаева отказалась. Можно представить, какое впечатление в таких обстоятельствах произвели на нее первые строчки романа «Процесс»: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест».

В письме от 4 декабря 1937 года поэту Вадиму Андрееву Цветаева провела аналогию между сюжетом романа и событиями, связанными с мужем: «Если можете — достаньте где-нибудь *Le Procès* — Kafka (недавно умершего изумительного чешского писателя) — это я — в те дни. [...] Читала ее на Океане [городок Лакано-Осеан], — под блеск, и шум, и говор волн — но волны прошли, а процесс остался. И даже сбылся. [...] Что С<ергей> Я<ковлевич> ни в какой уголовщине не замешан, Вы конечно знаете»⁸.

Но Кафка был совершенно недоступен советскому читателю вплоть до 1964 года. Впрочем, существует кафковедческая легенда о публикации новелл Кафки в серии «Универсальная библиотека» в 1920-е годы. Однако ее следов в российских библиотеках обнаружить пока не удалось. Молодой Габриэль Гарсия Маркес в 1957 году побывал в Советском Союзе на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов. Он был удивлен, узнав, что в СССР никто не читал книг Франца Кафки, так как они еще не переведены на русский язык. Он написал об этом в эссе, посвященном поездке: «В Советском Союзе не найдешь книг Франца Кафки. Говорят, это апостол пагубной метафизики. Однако, думаю, он смог бы стать лучшим биографом Сталина»⁹.

Кафка так долго шел к русскому читателю не только потому, что его романы и новеллы читались как метафорическое изображение тоталитарного строя. И не только из-за того, что метод его письма противоречил эстетическим принципам советского искусства. Самая большая опасность кафкианского творчества для авторитарной системы в том, что оно, по мнению Льва Копелева, «противо-

речит всем представлениям о “полезном” искусстве — т. е. искусстве моралистическом, идеологическом, партийном, религиозном, воспитующем»¹⁰. Как вы неоднократно видели, читая эту книгу, Кафку невозможно истолковать однозначно. Его книги требуют напряженной духовной работы и свободы, своих личных выводов и оценок. Именно поэтому творчество Кафки неприемлемо для общества, стремящегося к единству представлений о мире.

Но понемногу приближался момент, когда замалчивать важность книг Франца Кафки становилось уже и неудобно, и невозможно. С началом «оттепели» в СССР советские писатели получили возможность ездить в западные страны. Довольно часто в дискуссиях о литературе XX века их спрашивали, что они думают о Кафке, но никто из них не был знаком с его творчеством. Виктор Некрасов со стыдом вспоминал об этом в книге путевых заметок «Первое знакомство» (1960):

[...] помню, как неловко нам было, советским писателям, когда в Ленинграде, года полтора тому назад, Альберто Моравиа спросил нас что-то о Кафке. Мы переглянулись, мы никогда не слыхали этой фамилии. Возможно, на Западе этому писателю придают больше значения, чем он заслуживает (говорю “возможно”, так как до сих пор его не читал, — опять же язык!), но слыхать-то о нем все-таки не мешало бы — его книги переведены чуть ли не на все языки мира¹¹.

В результате политики хрущевской оттепели после 1956 года имя Франца Кафки начинает регулярно появляться на страницах советских журналов и литературно-критических сборников, посвященных зарубежной литературе XX века. В этих работах большинство критиков, как правило, называют автора романа «Процесс» писателем-декадентом, который не постиг прогрессивных идей марксизма-ленинизма и поэтому находится «в лагере самой махровой реакции» (Дмитрий

Затонский). Однако скрытой целью этих негативных публикаций было «ввести в культурный обиход имя Кафки посредством последовательных упоминаний в негативном контексте»¹². С развитием либеральных тенденций во внутренней политике СССР литературоведы начинают выделять в кафкианском творчестве и позитивные элементы. Понемногу Кафку начинают представлять более деликатно: уже не декадентом, а модернистом. Благодаря усилиям главных редакторов журналов «Иностранная литература» (Бориса Рюрикова) и «Вопросов литературы» (Виталия Озерова) творчество еще не переведенного классика модернизма стало объектом литературно-художественной дискуссии в эпоху «оттепели».

Резкий поворот в судьбе наследия писателя в СССР произошёл в 1962 году. В Москве на Всемирном конгрессе сторонников мира Жан-Поль Сартр открыто, но дипломатично упомянул о Кафке, до сих пор не переведенном на русский язык. Осенью 1962 года, когда в Москву впервые приехала группа писателей из ФРГ, Генрих Бёлль на вопрос, кто является самыми значительными современными авторами в Германии и других странах, назвал, прежде всего, Франца Кафку. В ответ на недоуменную реакцию аудитории он должен был объяснять, кто это такой и что он написал.

Арсений Гулыга во второй половине 1960-х годов спародировал этот идеологический парадокс в сатирической заметке «Что такое Кафка?»:

Уважаемые товарищи!

Прошу разъяснить мне, что такое кафка? На последнем международном конгрессе меня спросили о моем отношении к кафке. Вопрос я отверг как провокационный. Однако в целях более эффективной борьбы с идеализмом прошу вооружить меня научными аргументами по данной тематике.

*Доктор философских наук
(подпись неразборчива)*

Наш сотрудник принялся за выяснение вопроса. В секторе логики ему сообщили, что в современной научной литературе термин «кафка» не употребляется. В секторе эстетики корреспондента встретили и проводили унылым молчанием, а в секторе этики жизнерадостный молодой человек, с любопытством изучавший свой кандидатский диплом, заявил, что к Капке он никакого отношения не имеет, она сама во всем виновата. В секторе атеизма утверждали, что «кафка» — это древнеиндийское божество, но в секторе Востока разъяснили, что не «кафка», а «карма», и не божество, а совсем другое. [...] Ясность была внесена только в секторе критики современной буржуазной философии. Кафка, оказывается, — писатель-матернист и философ-экзистенцгибиционист, его произведения можно читать только в целях информации по особому списку¹³.

В 1963 году в Ленинграде на Международной конференции по проблемам современного романа писатели Жан-Поль Сартр, Натали Саррот, Ален Роб-Грийе, их немецкие и итальянские коллеги открыто возражали против бессмысленного осуждения советским литературоведением творчества Джойса, Пруста и Кафки. Когда Константин Федин в своей речи с трибуны стал повторять пропагандистские штампы о декадентской троице, Сартр сказал прямо: «Очень часто я замечаю, что те, кто характеризует этих писателей как декадентов, вообще ничего из их произведений не читали»¹⁴.

Почва для появления Кафки на русском языке была подготовлена и этими событиями, и общей идеологией хрущевской оттепели. В итоге, в 1964-м в январском номере журнала «Иностранная литература» появились новеллы «Превращение», «В исправительной колонии» и десять прозаических миниатюр. Это произошло ровно через 40 лет после смерти их автора.

В 1965 году был опубликован знаменитый 616-страничный «черный том» Франца Кафки, куда вошли роман «Процесс» и 41 новелла и притча. Впрочем, по словам Евгении Кацевой, переводчицы дневников Кафки, большая часть тиража была отправлена в страны социалистического лагеря.

У советских читателей, наконец-то познакомившихся с творчеством писателя в 1960-е годы, уже сами названия его произведений («Приговор», «В исправительной колонии», «Процесс») неизбежно вызывали прямые ассоциации с живой историей их страны. Согласно легенде, один из знаменитых советских переводчиков считал, что название романа «Замок» следует переводить как «Кремль». Именно поэтому в 1960-е, 1970-е и 1980-е годы советский городской фольклор обогатился крылатыми фразами: «с Кафкой по жизни», «Кафка за Кафкой», «в гостях у Кафки», «Кафка Корчагин», «по Сеньке и Кафка» и, конечно, «мы рождены, чтоб Кафку сделать былью». На авторство последнего, самого знаменитого выражения претендуют художник-концептуалист Вагрич Бахчанян, поэт Арсений Тарковский и литературовед Зиновий Паперный. Позже оно стало строчкой стихотворения Игоря Губермана:

Не будет никогда покрыто пылью
высоких наших жизней попеченье:
мы родились, чтоб Кафку сделать былью,
и выполним свое предназначенье¹⁵.

В 1968 году в журналах «Вопросы литературы» и «Звезда» были опубликованы фрагменты кафкианских дневников и «Письмо отцу». Однако все публикации произведений писателя обязательно, по выражению Евгении Кацевой, «конвоировались» статьями советских литературоведов, вынужденных объяснять читателям, что Кафка уходит «от исследования тех сложных общественных при-

чин, которые порождают враждебные отношения человека и общества в капиталистическом мире»¹⁶. Без этих идеологических пролегоменов издание кафкианского наследия в СССР было невозможным. Кроме того, их писали профессиональные филологи, которые многим пожертвовали, чтобы советский читатель смог прочитать книги «антисоветского» писателя.

Лев Копелев отметил трагический парадокс в кафкианских судьбах советских критиков прозы Франца Кафки: Дмитрия Затонского, Бориса Сучкова, Евгении Книпович, Владимира Днепрова. Все они были образованными интеллигентными людьми, которые в 1930–40-е годы непосредственно или косвенно столкнулись с кошмаром сталинских репрессий.

В этом отношении показательна судьба литературоведа Бориса Сучкова, благодаря усилиям которого состоялась и самая первая публикация новеллы «Превращение» в 1964 году, и выход «черного тома» Франца Кафки, куда вошли роман «Процесс», новеллы и притчи.

Он был очень образованным человеком, который владел немецким, французским и английским языками. Борис Сучков прекрасно разбирался в современной зарубежной литературе, очень ее любил и хорошо понимал. Однако эту любовь ему приходилось скрывать и писать статьи, в которых он вынужден был громить любимую модернистскую литературу с официальных позиций советской критики. Для этого были серьезные причины.

В 1947 году Борис Сучков был директором издательства «Иностранная литература». Его арестовали, обвинив в шпионаже, сотрудники НКВД пытали ученого и требовали, чтобы он признался, что он американский шпион, который хотел убить Сталина. Особое совещание приговорило его к двадцати пяти годам лишения свободы. Он отсидел из них семь лет и вышел на свободу после смерти Сталина.

После реабилитации в 1955 году Сучков получил работу сначала в Гослитиздате. Но уже через год стал заместителем главного редактора в журнале «Знамя». В 1963 году на Международной конференции по проблемам современного романа между Борисом Сучковым и секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичевым состоялся важный разговор.

Сучков обратился с просьбой: «Леонид Фёдорович, нам очень трудно бороться с западными идеологическими противниками. У них три бога, три кита, на которых они все время ссылаются. Это Джойс, Пруст и Кафка. Ну, Пруста мы худо-бедно немножечко знаем. Джойса тоже немного издавали до войны. А Кафку, Леонид Фёдорович, мы совсем не знаем! Нам трудно бороться с Кафкой, не зная его! Мы могли бы его напечатать. Во-первых, мы бы заткнули рты буржуазным пропагандистам, которые говорят, что у нас ничего не разрешается. А во-вторых, мы бы узнали Кафку, и легче было бы бороться. Чтобы бороться с врагом, нужно его знать!»

Ильичев спросил, коверкая имя писателя: «Ну что там ваш Крафка... Что, пессимизм, что ли?» Ему подтвердили: «Да-да, это пессимистический писатель». Начальник сказал: «Ну хорошо, издайте его маленьким тиражом. Тридцать тысяч». В итоге был издан черный кафкианский том с романом «Процесс».

Писатель Василий Аксёнов рассказывал, как он разговаривал с Борисом Сучковым в 1963 году на конференции по проблемам современного романа. Аксёнов спросил его: «О чем вы собираетесь делать завтра доклад?». Неожиданно Сучков горько разрыдался и ответил: «Я буду ругать то, что люблю. И буду хвалить то, что ненавижу»¹⁷. На следующий день он действительно громил с трибуны конференции Пруста, Джойса, Кафку и превозносил Шолохова. Через десять лет после первой публикации Кафки на русском языке Борис Сучков ушел из жизни.

Критики кафкианской прозы обладали достаточным вкусом и образованием, чтобы понимать ее глубину и ценность. Но, чудом уцелев в мясорубке террора, они, видимо, боялись повторения этого нечеловеческого опыта для себя.

«Отец Дмитрия Затонского, старый большевик, народный комиссар просвещения Украины, был арестован и погиб в 1937 году; вся его семья отправлена в ссылку. Евгения Книпович в юности была приятельницей Александра Блока, принадлежала к элитарной петербургской богеме. Ее никогда не арестовывали, однако во время войны в статье о дневниках немецких солдат она осмелилась рассуждать о том, что эти парни, по сути, обыкновенные молодые люди, но порочное воспитание и злодейская государственная власть превратили их в преступников. Статью и ее автора грубо обругала “Правда” за “объективистское, вредное обеление врага”, и несколько лет Книпович была опальной. Владимир Днепров почти двадцать лет был в заключении и ссылке как “враг народа”. После судебной реабилитации в 1956 году он не был восстановлен в партии, потому что его фамилия значилась в числе врагов партии, названных в “Кратком курсе истории КПСС”. Даже в годы истовой “десталинизации” (1961–1963) искренний, усердный и способный догматик Днепров так и не был восстановлен в партии, несмотря на его неоднократные убедительные ходатайства»¹⁸.

Впрочем, довольно скоро атмосфера хрущевской оттепели позволила отечественным литературоведам не только обвинять прозу Кафку в ущербности и болезненности, но и объявлять его «наследником классической литературы» (Владимир Днепров) и даже «продолжателем лучших традиций европейского искусства» (Арсений Гулыга).

Однако путь Франца Кафки к нашему читателю был прерван событиями в Чехословакии в 1968 году, когда советские танки вошли в Прагу, чтобы остановить слишком

либеральные реформы чешских социалистов. Писатель, которого уже 44 года как не было в живых, был посмертно объявлен «духовным отцом Пражской весны»¹⁹ и снова стал персоной нон грата в СССР. Советские литературоведы быстро переквалифицировались из кафковедов в кафкоедов. Например, Дмитрий Затонский, ранее позволявший себе почти нейтрально называть Кафку модернистом, снова начинает говорить о близости художника к декадентскому искусству.

Постепенно имя Франца Кафки начинает все реже и реже присутствовать на страницах советской периодической печати. Публикация произведений писателя была приостановлена до середины 1980-х годов, несмотря на усилия крупных литературоведов и писателей «пробить» их в печать. Журнал «Новый мир» в 1970-е годы несколько раз анонсировал публикацию романа «Замок» в переводе Риты Райт-Ковалевой, который она вчерне сделала уже в 1968 году для серии «Литературные памятники». Но всякий раз вмешивались какие-то таинственные силы, раздавались звонки из влиятельных советских учреждений, и в итоге рукопись пролежала «под сукном» двадцать лет.

Классик советской литературы Константин Симонов, считавший Кафку талантливым и трагическим писателем²⁰, в 1977 году попытался повлиять на публикацию кафкианских дневников. Он писал директору издательства «Прогресс» Вольфу Седых, ссылаясь на авторитет самых консервативных советских литературоведов:

Многоуважаемый Вольф Николаевич! Хочу обратить Ваше внимание на рукопись, которая еще несколько лет назад была подготовлена в «Прогрессе» к набору, но до сих пор не издается. Это — «Дневники» Франца Кафки (составление, перевод и комментарии Е. Кацевой).

Об этой рукописи единодушно положительно отзывались и рекомендовали ее к изданию Б. Л. Сучков, Д. В. Затонский,

М. Б. Храпченко, В. М. Озеров, Е. Ф. Книпович, А. Л. Дымшиц, Ю. Б. Кузьменко. По правде говоря, я не знаю других специалистов, более компетентных, чем названные, и убежден в том, что после перечисленных отзывов не должно было бы оставаться сомнений в целесообразности издания этой рукописи.

Я сам не специалист, но просто как писатель, прочитавший эту очень интересную рукопись, думаю, подобно Е. Книпович, что издание «Дневников», кроме всего прочего, будет и немалым подспорьем для нас в различных международных литературно-идеологических дискуссиях. Особенно для тех из нас, кто, увы, не владеет иностранными языками и не может ссылаться на «Дневники» ни в подлиннике, ни в переводах на другие языки. Думаю, что и сам факт издания этой книги на русском — тоже немаловажен в кругу многих проблем, существующих вокруг так называемой третьей корзины. [...]

Прошу Вас поддержать сторонников издания книги и помочь включить в повестку дня вопрос о выпуске ее в свет в 1978 году.

Крепко жму Вашу руку.

10 февраля 1977 г.²¹

Советские чиновники вежливо заверяли Константина Симонова, что книга будет опубликована, но после того, как в 1978 году пройдет десятая годовщина трагической Пражской весны. Однако в 1979 году автор стихотворения «Жди меня, и я вернусь...» ушел из жизни. И Кафка потерял своего влиятельного заступника в Советском Союзе, а публикация его дневников отложилась почти на десять лет.

Кафкианский «ренессанс» начался в СССР в 1988 году. Благодаря энергичной помощи академика Дмитрия Лихачева было разрешено издать в приложении к журналу «Иностранная литература» книгу с фрагментами из «Дневников» Кафки и «Письмом отцу». В этом же году в журналах

«Иностранная литература» и «Нева» опубликовали роман «Замок» в переводах Риты Райт-Ковалевой и Герберта Ноткина. Перевод Райт-Ковалевой шел к советскому читателю, как уже говорилось, двадцать лет. Когда он был опубликован, переводчица отметила 90-летний юбилей и успела застать выход книги. Кстати, в конце 1960-х, пытаясь уберечь свой труд от цензуры и издать его в СССР, она проявила виртуозную изобретательность. Например, переводила вместо «допросы» «опросы», чтобы избежать репрессивной терминологии. Это делало текст Кафки еще более кафкианским — «ночные опросы» (!). В письме к Арсению Гулыге она с иронией говорила об этом:

Из деликатности я писала везде «опросы» вместо «допросов» — это снимает «ночные допросы» — из-за них книга может и погореть... А с «опросами» выходит премило²².

Роман «Америка» появился в 1990 году в переводе Валерия Белоножко и в 1991 году под названием «Пропавший без вести (Америка)» в переводе Михаила Рудницкого. Начиная с 1991 года произведения писателя стали выходить в России регулярно: на протяжении 1990-х годов появляются двух-, трех- и четырехтомные собрания сочинений. Примечательно и по-кафкиански иронично, что за издание однотомника Кафки в 1991 году взялось издательство ЦК КПСС «Правда» (!). Это так же нелепо, как вегетарианец, работающий мясником на бойне. Впрочем, книга так и не была опубликована. Возможно, концентрация абсурда была слишком велика даже для России 1990-х годов.

В 1998 году был издан полный текст дневников Франца Кафки в переводе Евгении Кацевой. По словам переводчицы, когда эта книга была опубликована на русском языке, не было ни одного печатного органа, не откликнувшегося на ее издание: «даже ежедневные политические газеты, не

говоря о литературных изданиях, опубликовали рецензии. Главный мотив их отражен даже в названии статьи в “Известиях”: “Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью”»²³.

В 2000 году роман «Процесс» вышел в переводе Герберта Ноткина, который не только перевел основную часть текста, но и включил в «Приложение» главы и фрагменты книги, вычеркнутые Кафкой при работе над рукописью. К сожалению, новый перевод романа уступал по качеству переводу Риты Райт-Ковалевой. По мнению литературоведа-германиста Александра Белобратова, в этом издании присутствуют «серьезные фактографические ошибки в “Примечаниях” [...] отсутствует фрагмент “Сон”, [...] остались без исправлений несколько смысловых ошибок, допущенных Бродом при прочтении рукописи и кочевавших из издания в издание как на языке оригинала, так и в многочисленных переводах»²⁴. Кроме того, переводчик «стилистически трансформировал отдельные пассажи, диалоги, монологи и выражения оригинала в таком духе, что роман “Процесс” из текста метафорически-загадочного и многосмысленного, написанного прозрачным, суховатым, лишенным всяческих “бытовизмов” и арготизмов языком, превратился в разухабисто-реалистическое повествование о сталинских репрессиях (“сохранка”, “дать на лапу”, “качать”, “каратель”, “получить допуск”, “вы только усугубляете”, “низовые сотрудники”, “наши органы”, “нижние органы”, “К надзирателю!”, “он вам таких всыплет”, “меня берут из кровати”, “разложившиеся мародеры”, “слухачи”, “шпики”, “плевал я на ваши допросы”, “нам дали бесплатное жилье”, “манеру взял — у арестованных завтраки подьедать” и т. д. и т. п.»²⁵.

В 2002 году вышло билингвистическое издание «Процесса» на немецком и русском языках, подготовленное Александром Белобратовым. В тексте романа, переведенного Ритой Райт-Ковалевой, были отредактированы те эпизоды,

где обнаружили неточные прочтения или правки в варианте издания Макса Брода. Издание было дополнено фрагментами рукописи в переводе Галины Снежинской, которые были зачеркнуты Кафкой и не включены Максом Бродом в первую публикацию.

В 2003 году издается книга «Неизвестный Кафка: Рабочие тетради. Письма», составленная и переведенная Гербертом Ноткиным, в 2004-м публикуется третий перевод «Замка», выполненный Михаилом Рудницким.

Одно из последних событий в области исследования творчества Кафки — выход в 2012 году библиографического сборника «Франц Кафка в русской культуре», составленного Александром Филипповым-Чеховым. В книгу вошли дневниковые записи Кафки, связанные с Россией и русской культурой, упоминания и оценки творчества писателя в письмах и дневниках отечественных литераторов: Марины Цветаевой, Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Ильи Эренбурга, Александра Твардовского, Варлама Шаламова и многих других. В сборник включен большой библиографический раздел исследовательской литературы от 1920-х годов до настоящего времени, а также иллюстрации отечественных художников к произведениям Кафки.

На данный момент на русский язык переведены некоторые книги о жизни и творчестве писателя. Это биографии «Франц Кафка» Клода Давида, «Франц Кафка. Узник Абсолюта» Макса Брода, аналитические работы «Франц Кафка» Вальтера Бенямина, «Кафка: за малую литературу» Жилия Делёза и Феликса Гваттари, «Кафка. Пишущий ради жизни» Рюдигера Сафрански и некоторые другие.

* * *

Очень хотелось бы поставить здесь точку и сказать, что теперь Кафка — важная и неотъемлемая часть русской культуры и сознания. Ведь трагические иррациональные

события, которые были и остаются естественным фоном русской жизни, как будто списаны со страниц романов «Процесс» и «Замок». Поэтому русскому читателю легко поставить Кафку в один ряд с Николаем Гоголем, Михаилом Салтыковым-Щедриным и сказать почти без иронии: «Франц Кафка — великий русский писатель». Однако делать такие выводы еще преждевременно.

Когда постсоветский читатель произносит слово «кафкианский», то он чаще всего использует его как синоним трагикомического абсурда, на который так богата отечественная история. Иногда мы даже испытываем почти патристическую гордость за то, что российский абсурд обгоняет самые мрачные образы Франца Кафки. В таких случаях обычно говорят, что «Кафка отдыхает» или «Кафка нервно курит в сторонке».

И вот здесь обнаруживается основная проблема интерпретации текстов Франца Кафки в России — их поверхностное понимание. Как говорит Александр Филиппов-Чехов, «[...] Кафка в СССР и даже в России всегда был больше чем Кафка, при этом по сути оставаясь непрочитанным»²⁶. Ведь творчество автора романов «Процесс» и «Замок» не является всего лишь социальной аллегорией. Говоря словами Александра Солженицына, «литература — это не лай собаки на селе»²⁷. Мы очень сильно обедняем содержание книг Кафки, когда видим в нем только Нострадамуса, предсказавшего тоталитаризм, ГУЛАГ и фашизм, или социального критика, описавшего абсурд бюрократического идиотизма. Кафкианские романы, новеллы, притчи, афоризмы — это всегда многогранные метафоры, любая однозначная трактовка которых ущербна и недостаточна. Именно в этой бесконечности смыслов, выраженных при помощи сложной художественной формы, и проявилась гениальность Франца Кафки. Как писал Теодор Адорно о герое этой книги, «каждая его фраза говорит: истолкуй меня — и ни одна из

них этого не потерпит»²⁸. Когда вы читаете книги Кафки, то вы не видите в них «дна» и никогда ни один интерпретатор не сможете исчерпать полностью и сформулировать все их смыслы. И я, автор этой книги, на протяжении всего текста старался показать вам это свойство кафкианской прозы.

Другими словами, автор романа «Процесс» не только социальный пророк, но еще и писатель, в метафорической форме вскрывающий противоречивую суть вещей, процессов и явлений. Кафка, по выражению Геннадия Айги, скользит «по лезвию имени Не-называемого»²⁹. Поэтому его образы и сюжеты становятся иллюстрацией самых сложных, парадоксальных и трагических перипетий в жизни человека, общества и мира XX и XXI веков.

Итак, путешествие Франца Кафки в Россию официально началось в 1964-м, прервалось в 1968-м и снова продолжилось в 1988 году. Но, подобно землемеру К. из романа «Замок», писатель и его книги пока еще не достигли желанной цели.

Рассказы

ФРАНЦ КАФКА

Перевод с немецкого
С. АПТА

В литературных спорах наших дней часто встречается имя писателя Франца Кафки (1883—1924). Спорили о нем и на встрече писателей Европы в Ленинграде, состоявшейся в августе 1963 года. Некоторые писатели буржуазного Запада, принявшие участие в этой встрече, называли Франца Кафку в числе своих «духовных отцов», в то время как писатели, придерживающиеся социалистических взглядов, говорили о необходимости исторически-конкретного анализа его творчества, тем самым отвергая — говоря словами К. Федина — знамя «декаданса этой разновидности» (см. журнал «Иностранная литература» № 11, 1963). Сегодня мы знакомим читателей с некоторыми произведениями Франца Кафки, характерными для его творчества. На стр. 195 читатель найдет статью Е. Книпович, анализирующую творчество Франца Кафки и показывающую, в чем смысл современных споров вокруг его имени.

В ИСПРАВИТЕЛЬНОЙ КОЛОНИИ



— Это особого рода аппарат, — сказал офицер ученому-путешественнику, не без любования оглядывая конечно же отлично знакомый ему аппарат. Путешественник, казалось, только из вежливости принял приглашение коменданта присутствовать при исполнении приговора, вынесенного одному солдату за непослушание и оскорбление начальника.

Да и в исправительной колонии предстоявшая экзекуция такого уж большого интереса, по-видимому, не вызывала. Во всяком случае, здесь, в этой небольшой и глубокой песчаной долине, замкнутой со всех сторон голыми косогорами, кроме офицера и путешественника находились только двое: осужденный, туповатый, ширококоротый малый с нечесаной головой и небритым лицом, и солдат, не выпускавший из рук тяжелой цепи, к которой сходились маленькие цепочки, тянувшиеся от лодыжек к шен осужденного и скрепленные вдобавок соединительными цепочками. Между тем во всем облике осужденного была такая собачья покорность, что, казалось, его можно отпустить прогуляться по косогорам и нужно только свистнуть перед началом экзекуции, чтоб он явился.

Путешественник не проявлял к аппарату интереса и прохаживался позади осужденного явно безучастно, тогда как офицер, делая последние приготовления, то залезал под аппарат, в котлован, то поднимался по трапу, чтобы осмотреть верхние части машины. Работы эти можно было, собственно, поручить какому-нибудь механику, но офицер выполнял их с великим усердием — то ли он был особым приверженцем этого аппарата, то ли по каким-то другим причинам никому больше нельзя было доверить эту работу.

Franz Kafka

Подпись Франца Кафки

In tiefstem Schmerz geben wir bekannt, daß unser Sohn

JUDr. Franz Kafka

am 3. Juni im Sanatorium Kierling bei Wien, 41 Jahre alt, gestorben ist.
Das Begräbnis findet am Mittwoch, den 11. Juni um 9,4 Uhr auf
dem jüdischen Friedhof in Straßnitz statt.
PRAG, am 10. Juni 1924.

Morrmann und Julie Kafka,
Eltern,
im Namen der trauernden Hinterbliebenen.

Von Kondolenzbesuchen bitten wir absehen.

3392

Hluboce zarmoucení podáváme zprávu, že náš syn

JUDr. František Kafka,

zemřel dne 3. června t. r. v sanatoriu Kierling u Vídně, jsa
stár 41 roků. Pohřben bude ve středu, dne 11. června t. r.
o 9,4 hod. odpol. na israel. hřbitově ve Strašnicích.

V PRAZE, dne 10. června 1924.

Heřman a Julie Kafkovi,
jediní veškeré příbuzenstvo.

24229

Kondolenční návštěvy se s díky odmítají.

Объявление о смерти Кафки на немецком и чешском языках (1924)

Приложение,
или Еще
немного Кафки

Карл Бранд

Обратное
превращение
Грегора Замзы

Отвратительный клопный труп Грегора Замзы поручили убрать живодеру. Тот с помощником вывез за город тощее, высохшее тело и сбросил его на огромную кучу мусора. Как долго пролежало незарытым мертвое гниющее тело, установить невозможно, однако под действием жары оно уже начало источать ужасную вонь. Рой бесчисленных мух, кишевших днем над грудами мусора, не осмеливался приблизиться к этому страшному зловонному зрелищу.

Солнце уже клонилось за окружающие город холмы, и с приходом темноты начала проступать холодная роса, так что все клопное тело мертвого Грегора Замзы покрылось крупными каплями. Лежавшие рядом бумаги и черепки от каменных и жестяных горшков могли бы заметить, если бы тьма не сгустилась так плотно, как у Грегора Замзы внезапно начали подрагивать, высвободившись, три левые лапки, однако, возможно, соглядатаи сии не придали бы значения этим вздрагиваниям, решив, что это просто ветер раскачивает его конечности. Но то был не ветер. Тут было другое: мертвое тело Грегора Замзы начало издавать нечто странное, намекавшее на неожиданную способность мыслить и выражавшееся в непрерывно повторяемой фразе:

«Завтра я намерен собраться с силами и вернуться к ним». На этом поток мыслей обрывался, Грегор Замза никак не мог разгадать, что могла бы значить эта фраза.

Прошли часы. К тому времени он, однако, смог настолько овладеть своим сознанием, что после невероятных усилий обрел-таки волю покинуть это место. И поскольку в течение долгих часов мысли его скапливались все теснее и теснее и начинали нанизываться, будто в длинную цепочку, одна за другой, он подметил, к своему ужасу, что с его клопиным телом происходит причудливая перемена. Он не мог толком разглядеть, только чувствовал, что пара задних лапок, а с ними и все его тело начинают непостижимым образом вытягиваться.

И тут Грегор Замза со страхом осознал, что жив, что еще совсем недавно числился в мертвецах, а целые годы прежде провел в образе чудовищного мерзкого клопа. Как давно уже он не думал об этих событиях! Он пытался определить, сколько дней примерно могло пройти с момента его мнимой смерти и нынешнего пробуждения.

Потом он сказал себе, что следует сохранять спокойствие, пока не наступит утро, и тогда уже при свете дня решить, как действовать дальше. Но, несмотря на это, он попытался точнее определить, где он, собственно, сейчас находится, и понял, что лежит на чем-то мягком. Воспользоваться своими конечностями он все же не решался. То, на чем он лежал, не могло быть кроватью. Еще меньше — соломой. Но постепенно ему становилось все тяжелее дышать, и оттого, что он лежал ничком, почти полностью сдавив лицо, ему поневоле пришлось сперва поднять голову, а поскольку он еще не в силах был долго держать ее на весу, повернуться всем туловищем. С удивлением он заметил в этот момент, как две конечности безболезненно отпали. Он приподнялся. Похоже, у него появились руки. Мучительное желание встать на две нижние конечности овладело им, но он был еще слишком слаб, чтобы помыслить о превращении в человека.

Время потянулось медленно. Он напряженно вслушивался, не донесется ли из предместья бой церковных часов. Неподвижно лежал он на боку и прислушивался. Пробило четверть. После долгого изнурительного ожидания — половина, три четверти, пока, наконец, он не различил три удара. Его охватил озноб.

Он размышлял: значит, еще полтора часа, прежде чем придет день, а с ним и свет. Думать не хотелось. Но снова и снова затягивал его долгий, мучительный круговорот мыслей. В Грегоре с каждой минутой сильнее крепло подозрение (и все его тощее тело содрогалось от страха), что к нему возвращается человеческий облик. Наконец, он в отчаянии поднес верхние конечности ко лбу и прижал их к вискам. С ужасом ощутил он, что у него есть пальцы и кисти рук, как у людей.

Он собрал все дремавшие в нем силы и вскочил на ноги. Тьма еще была густой и непроницаемой, и не было видно ни зги. «Надо идти», — осенило его. И он попробовал сделать шаг. Но колени дрожали. Насилу удерживал он равновесие; и когда попытался выставить ногу вперед, рухнул обратно на землю. Лицо пылало, по спине прошел железный озноб, он почувствовал, что его лихорадит. Боль и слабость вынудили Грегора остаться лежать на земле. Невыразимый страх смерти охватил его. Все его смятенное существо сопротивлялось этой мысли.

Припомнился ему собственный жалкий удел: «Кто страдал столько, сколько я? Никто. Теперь я стар, а жизни, которую я назвал бы жизнью, у меня так и не было».

В спине он ощутил обжигающую боль. Пальцы нащупали то место. Только теперь вспомнил Грегор Замза, что там была рана, которую нанес ему отец, запустив в него в ярости яблоком.

И с первым лучом солнца, который коснулся его и позволил узреть свое вочеловечение, повел он такую речь:

«Глашатай дня! Великое страдание, что я претерпел, сделало меня снова человеком. Я никогда не задумывался о судьбе, но теперь я учусь размышлять. Судьбе угодно, чтобы я снова вернулся к тем людям, которых я называл отцом, матерью, сестрой, шефом и коллегами и которые не желали мне ничего иного, нежели превращения в труху и тлен; они ненавидели и боялись меня; из стыда они прятали меня от посторонних, а их ненависть зашла так далеко, что они нанесли мне увечье.

Отец! Как подступлюсь я теперь к тебе, не отомстив за боль и муки? Не прокляв тебя? Моя жизнь была не жизнь. То была беспредельная тупость, не ведавшая ни юности, ни радости. И вот я снова человек. Почти старик, немощный и беззащитный. И я знаю лишь, что все мое существование было одним беспредельным убожеством — одной-единственной огромной, смутной, бесконечно прибывавшей тоской. Я знаю лишь, что я без сил и замерзаю».

И он долго лежал без звука на земле и раздумывал, и ждал, не отступит ли слабость, все еще сковывавшая его. Великое молчание, обступившее его, распростерло великий покой, и на душе у него было покойно и благостно.

Солнце медленно взбиралось по небосводу и простирало окрест свое кроткое тепло. Грегор Замза безмолвно и тихо лежал под эфирным сводом, который без слов и тихо, так что расслышать мог только он, сказал ему: «Вставай! Теперь иди».

И Грегор Замза поднялся и пошел. Шаги его были медленными, но твердыми и непреклонными. И когда он достиг первых городских строений, из вереницы домов до него донеслись крики:

«Новая жизнь начинается!»

1916

Перевод с немецкого В. В. Котелевской



Франц Кафка в Праге (1922)

Восстание «вечного сына», или Первый кафкианский пастиш

Ни имя *Карл Бранд*, ни тот факт, что в далеком 1916 году уже был написан первый пастиш по мотивам Кафки, сегодня почти не известны. Исключение составляет весьма узкий круг германистов, изучающих литературу так называемого «пражского круга»¹ 1890–1930 гг. Помимо признанных классиков Рильке, Верфеля, Кафки, на немецком языке тогда писало немало австрийских авторов, «забытых в тени Кафки»². Именно к этому ряду и принадлежит *Карл Мюллер*, взявший псевдоним Бранд (1895–1917). Безвестность писателя, успевшего едва мелькнуть на литературном небосклоне Праги и умершего совсем юным от туберкулеза легких, после Второй мировой лишь укрепились: бытовала легенда, что никакого Карла Бранда не существовало. Йоханнес Урцидиль, его друг, писал в 1964 году, что многие принимали Карла Бранда за его собственную выдумку, псевдоним для его ранних стихотворных опытов³. Небольшой томик посмертно изданной Урцидилем лирики и малой прозы Бранда назывался «Завещание подростка» (*Das Vermächtnis eines Junglings*, 1921) — это была первая и единственная книга пражского литератора.

Семья Карла Мюллера перебралась в Прагу из моравской провинции в 1896 году. Отец устроился поваром в кадетскую школу в Градчанах (впоследствии он вынужден был ночами подрабатывать пекарем), мать добывала средства на пропитание, нанимаясь прислужгой-уборщицей и прачкой, а сестра стенографировала в адвокатском бюро. Мюллеры бедствовали. В возрасте восемнадцати лет у Карла открылся туберкулез, однако денег на лечение и хороший уход катастрофически не хватало. В самоощущении юноши узнаваемы смешанные ноты протеста и самообвинения, столь характерные для персонажей Кафки. Так, в одном из писем он сокрушается: «Все работают на меня, ведь я паразит, проедающий деньги, которые можно было бы откладывать или истратить с большей пользой. Я лежу тут или ползаю, словно клоп или навозный жук, и ни для чего толком не годен»⁴.

Четыре года (1911–1915) Карл Мюллер обучался в Немецкой торговой академии Праги, но применить знания на практике не успел. Между тем страсть к писательству, подогреваемая борьбой с болезнью, попыткой выразить в слове и обостренное чувство экзистенциальной тщеты, и ярость юного существа, не желающего уступить в поединке со смертью, приводит его в круг литераторов. Он знакомится с Францем Верфелем (тот становится его другом и покровителем), вращается среди писателей в кафе Arco, печатается в экспрессионистских журналах Aktion и Der Sturm. Один из кумиров юного писателя — Франц Кафка.

В декабре 1915 года отдельной книгой выходит новелла Кафки «Превращение» (Лейпциг, издательство Курта Вольфа)⁵. А 11 июня 1916 г. газета Prager Tageblatt публикует короткий рассказ Карла Бранда «Обратное превращение Грегора Замзы» (Rückverwandlung des Gregor Samsa).

Опыт переписывания истории пражского коммивояжера, обратившегося в насекомое, интересен сегодня (с расстояния в целое столетие) и как образец актуальной на исходе 1910-х годов экспрессионистской *о-человек-патетики*, и как пример довольно верного подражания кафкианской манере видения и письма. Однако эта стилизация дает почувствовать и сомнительный статус всякого пастиша, существование которого возможно только как нарушение эстетической целостности претекста. *Продолжения* размыкают семиотическую рамку уже завершенного, сказавшего-себя текста и выводят его в область иронии или банальности. Это особенно верно в отношении поэтики Кафки, красота и сила которой — в умолчании, эллиптичности, языковом пуризме, в сопротивлении любому дописыванию и объяснению.

Итак, Карл Бранд дает шанс воскреснуть «клопу»-Замзе.

Один из интерпретаторов кафкианских пастишей, Клаус Шенк, подчеркивает, что недосказанность Кафки, пишущего всего лишь об *Ungeziefer* (насекомом-паразите), у Бранда конкретизируется⁶. Возможно, это обытовление и снижение образа⁷ потребовалось писателю для того, чтобы восстание сына против отца, укравшего у него юность и радость жизни, приобрело более резкие, контрастные черты. Не скупится Бранд и на натуралистические детали, описывая «прелести» мусорной свалки, из макабрического зловония которой восстанет для мщения «вечный сын». Удел «вечного сына»⁸ уготован большинству героев Кафки, а знаменитое «Письмо отцу» закрепляет этот образ в памяти более поздних читателей. Между тем у Бранда жертва решается на бунт: не только готовность отомстить обидчикам, но и сама способность поправить смерть и вернуть себе человеческий облик позволяют трактовать образ в мифопоэтической перспективе. Экспрессионистская патетика, заимствующая язык

в ветхозаветных книгах пророков и евангельской риторике, узнаваема в финальных монологах нового Грегора Замзы. Кроме того, в решительности рассчитаться с «отцами» прочитывается и актуальная для эпохи тема борьбы поколений. «Семейный роман невротиков», обнаруженный Фрейдом в структуре культуры (не в последнюю очередь благодаря Достоевскому), пишут многие современники Кафки и Бранда. Так, австрийский экспрессионист Арнольд Броннен завоевал скандальную славу пьесой «Отцеубийство» (1920), в которой юность превращается в символ агрессивной витальности. Заметим, что в новелле Бранда Грегор Замза успел *постареть* (в то время как у Кафки сюжет длится не больше нескольких месяцев): герой не только жил не по-человечески, но и жил бесконечно долго, сравнившись возрастом с отцом, который, очевидно, вопреки природе и истории, не пожелал передать «золотую ветвь» новому поколению.

Фатализм, вращение героев Кафки в абсурд перевернутого мира отвергаются Брандом. Его новелла, скорее, воскрешает в памяти образ отца из «Приговора» Кафки, превращающегося из старца-ребенка, которого сын доносит до постели, в грозящего пророка, обрекающего юность на гибель. Кажется, что «Возвращение Грегора Замзы» полностью опрокидывает логику Кафки. И все-таки недоговоренность, открытость финала сохраняется и у Бранда: как будет мстить новый человек своим обидчикам? сделает ли месть его счастливым? вернет ли она ему дурно прожитую жизнь? и не придаст ли такой поворот сюжета криминально-бытовую, а то и бульварную окраску экзистенциальной драме?.. «Новая жизнь», которую как будто пророчат голоса в финале новеллы, туманна и тревожна. Она подозрительно напоминает сизифов труд кафкианских героев, так и не находящих выхода из лабиринта. А если и находящих (как в другом, современном пастише —

«В Замок» Марианны Грубер⁹⁾), то вступающих в новый лабиринт: Замок достигнут, но его обитатели разъехались, брошенные покои полны сквозняка и пыли, а загадка так и остается неразгаданной.

*В. В. Котелевская,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры отечественной
и зарубежной литературы
(Институт филологии, журналистики
и межкультурной коммуникации ЮФУ),
член Российского союза германистов*

Примечания

Введение

- ¹ «Классовые отношения» (Даниэль Юйе и Жан-Мари Штрауб, 1984, ФРГ, Франция), «Америка» (Владимир Михалек, 1994, Чехия), «Пропавший без вести» (Анна Фенченко, 2010, Россия). — *Здесь и далее, если не указано иное, примечания автора.*
- ² «Процесс» (Орсон Уэллс, 1962, Франция, ФРГ, Италия), «Кафка» (Стивен Содерберг, 1991, Франция, США), «Процесс» (Дэвид Хью Джонс, 1993, Великобритания), «Клерк» (Дмитрий Теренин, 2010, Россия), «Процесс» (Константин Селиверстов, 2014, Россия).
- ³ «Замок» (Рудольф Нольте, 1968, ФРГ), «Замок» (Яакко Паккасвирта, 1986, Финляндия), «Замок» (Дато Джанелидзе, 1990, СССР), «Замок» (Алексей Балабанов, 1994, Россия, Германия, Франция), «Землемер» (Дмитрий Наумов, Валентин Телегин, 1994, Россия), «Замок» (Михаэль Ханэке, 1997, Германия, Австрия).
- ⁴ «Превращение господина Замзы» (Кэролайн Лиф, 1977, США, Канада), «Превращение» (Джим Годдар, 1987, Великобритания), «Превращение» (Валерий Фокин, 2002, Россия), «Превращение» (Фран Эстевес, 2004, Испания), «Превращение» (Клаудио Поссе, 2007, Аргентина), «Превращение» (Фредерико Бежа, 2007, Португалия), «Превращение» (Шандор Кардош, 2008, Венгрия), «Превращение» (Сун-Чун-Су, 2008, Корея), «Превращение» (Лимор Даймэн, 2009, США).
- ⁵ «В исправительной колонии» (Рауль Руис, 1970, Чили), «К» (Шоджа Азари, 2002, США, Иран, Марокко), «В исправительной колонии» (Сибель Гювэн, 2006, Канада).
- ⁶ «Сельский врач» (Сергей Маслобойщиков, 1988, СССР), «Человеческое тело» (Тобиас Фрюморген, 2004, Германия), «Сельский врач» (Кодзи Ямамура, 2007, Япония).

- ⁷ «Сельский врач» (Ханс Вернер Хенце, 1951), «Процесс» (Готфрид фон Эйнем, 1953), «Фауст III» (Нильс Виго Бенсон, 1964), «Америка» (Элис Боноф Кохс, 1970), «Метаморфозы» (Брайн Говард, 1973), «Замок» (Ариберт Райман, 1992), «Молчание сирен» (Рольф Рим, 1994), «В исправительной колонии» (Филипп Гласс, 2000), «К.» (Филипп Манури, 2000), «Процесс Кафки» (Поуль Рудерс, 2005), «Кафе “Кафка”» (Франсиско Колл, 2014), «Процесс» (Филипп Гласс, 2014) и другие оперные постановки.
- ⁸ «В исправительной колонии» (композитор — Эрвин Хартунг, хореограф — Татьяна Гзовская, 1962), «Превращение» (композитор — Фрэнк Мун, хореограф — Артур Пита, 2013), «Превращение» (композитор — Моисей Вайнберг, хореограф — Кирилл Радев, 2017).
- ⁹ Новеллы Томмазо Ландольфи «Отец Кафки» (1942), Анны Зегерс «Встреча в пути» (1972), Виктора Фишла «Кафка в Иерусалиме» (1982), Гая Давенпорта «Аэропланы в Брешии» (1974), «Стул» (1984), «Гонцы» (1996), пьесы Владимира Сорокина «Dostoevsky-trip» (2001), Зиновия Сагалова «Не верьте г-ну Кафке!» (2005), Валерия Печейкина «Кафка» (2016), романы Дэвида Зейна Мейровица и Роберта Крамба «Франц Кафка. Графический роман» (1993), Пола Ди Филиппо «Потерянные страницы» (1998), Моасира Жайме Скляра «Леопарды Кафки» (2000), Михаэля Кумпфмюллера «Великолепие жизни» (2011), Лорана Сексика «Франц Кафка не желает умирать» (2024) и другие произведения.

Лекция 1

- ¹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М.: Азбука-Аттикус, 2023.
- ² Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути. Марсель Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 141.
- ³ Блейк У. Из «Прорицаний невинности» / Пер. с англ. С. Маршака // Поэзия английского романтизма. М.: Худож. лит., 1975. С. 108.
- ⁴ Blake W. Selected Verse. M.: Progress Publishers, 1982. P. 324.
- ⁵ Машевский А. Г. Курс лекций «Золотые страницы европейской литературы». Часть 1. Лекция 1. [электронный ресурс: <https://www.lektorium.tv/course/22786>, дата обращения: 04.09.2025].
- ⁶ Блаженный Августин. Творения в 4 т. Т. 1. Теологические трактаты. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. С. 373.
- ⁷ Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4 т. Т. 4. М.: Наука, 1967. С. 39–41.
- ⁸ Здесь и далее дневник Франца Кафки цитируется в переводе Евгении Кацевой по изданию: Кафка Ф. Дневники. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 1999.

- ⁹ В немецком оригинале эта мысль выражена сильнее: Кафка использует глагол “zerfressen” (разъедать). Буквально: меня разъедают мучительные раздумья.
- ¹⁰ Цит. по: Зусман В. Г. Кафка и Первая мировая война // Литература и война. Век двадцатый. Сборник статей к 90-летию Л. Г. Андреева. М.: МАКС-Пресс, 2013. С. 52–69.
- ¹¹ Здесь и далее афоризмы Франца Кафки цитируются в переводе Соколомона Апта по изданию: Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.
- ¹² Юлиана Каминская. Введение в историю зарубежной литературы XX века. Кризис представлений о культуре. Часть 1. URL: <https://www.lektorium.tv/lecture/14767>
- ¹³ Ольга Ушакова. Т. С. Элиот и европейская культурная традиция. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2005.
- ¹⁴ С нами Бог! (нем.)
- ¹⁵ Барбюс А. Огонь / Пер. с фр. В. Парнаха. М.: Худож. лит., 1973. С. 266–267.
- ¹⁶ Юлиана Каминская. Указ. лекция.
- ¹⁷ Каку М. Космос Эйнштейна / Пер. с англ. Н. Лисовой. М.: Альпина нон-фикш, 2016. С. 135.
- ¹⁸ Хокинг С. Краткая история времени / Пер. с англ. Н. Смородинской // Хокинг С. Три книги о времени и о пространстве. СПб.: Амфора, 2012. С. 26.
- ¹⁹ Мандельштам О. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978. С. 229–230.
- ²⁰ Каку М. Указ. соч. С. 100–101.
- ²¹ Цит. по: Наука. Величайшие теории. Вып. 3. Существует ли мир, если на него никто не смотрит? Гейзенберг. Принцип неопределенности / Пер. с исп. М.: Де Агостини, 2015. С. 101–102.
- ²² Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / Пер. с нем. И. Акчурина и Э. Андреева. М.: Наука, 1989. С. 27.
- ²³ Каку М. Указ. соч. С. 175–176.
- ²⁴ Каку М. Указ. соч. С. 176.
- ²⁵ Пёрсиг Р. Дзен и искусство ухода за мотоциклом / Пер. с англ. М. Немцова. М.: АСТ, 2016. С. 289.
- ²⁶ Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 247.
- ²⁷ Элиот Т. С. Бесплодная земля / Пер. с англ. А. Сергеева // Элиот Т. С. Стихотворения и поэмы. М.: АСТ, 2013. С. 149–150.
- ²⁸ Eliot T. S. The Waste Land // Eliot T. S. Selected Poems. London: Faber and Faber. 2009. P. 41.
- ²⁹ Аствацатуров А. А. Поэма Томаса Элиота «Бесплодная земля». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. URL: <http://nikln.narod.ru/tse/index.htm>

Лекция 2

- ¹ Руднев В. Указ. соч. С. 253.
- ² Вирджиния Вулф. Мистер Беннет и миссис Браун // Наталья Рейнгольд. Английская литература модернизма. М.: РГГУ, 2017.
- ³ Юлиана Каминская. Указ. лекция.
- ⁴ Подробнее о модернизме в японской литературе вы можете узнать из монографии Т. И. Бреславец «Литература модернизма в Японии» (Владивосток: Дальнаука, 2007).
- ⁵ Подробнее о китайской модернистской литературе вы можете узнать из монографии Н. К. Хузиятовой «Модернистские тенденции в современной китайской литературе как поиск идентичности» (Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2014).
- ⁶ Блок А. Избранное. М.: Детская литература, 1981. С. 144–145.
- ⁷ Песня Егора Летова «Слава Психонавтам» цитируется по материалам официального сайта группы «Гражданская оборона». URL: <http://www.gr-oborona.ru>.
- ⁸ Пауэр А. Беседы с Джеймсом Джойсом / Пер. с англ. Е. Гениевой и Е. Крепковой // Гениева Е. Ю. И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2011. С. 316–317.
- ⁹ Набоков В. В. Франц Кафка. Превращение / Пер. В. Голышева // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2017. С. 369–370.
- ¹⁰ Цит. по: Хаксли О. Двери восприятия. Рай и ад / Пер. с англ. М. Немцова. М.: АСТ, 2009. С. 6.
- ¹¹ Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 387.
- ¹² Джойс Д. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 57.
- ¹³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. Война и мир. Роман. Том первый, том второй (ч. I–II). М.: Литература, Мир книги, 2002. С. 365–366.
- ¹⁴ Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 180.
- ¹⁵ Фолкнер в Виргинском университете (Беседы со студентами и преподавателями) (1957–1958) / Пер. с англ. Ю. Палиевской // Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М.: Радуга, 1985. С. 354–355.
- ¹⁶ Элиот Т. С. Гамлет и его проблемы / Пер. с англ. Н. Бушмановой // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: Airland, 1996. С. 154–155.
- ¹⁷ Здесь и далее стихотворение Томаса Элиота «Рапсодия ветреной ночи» цитируется по изданию: Элиот Т. С. Рапсодия ветреной ночи /

- Пер. с англ. А. Сергеева // Элиот Т. С. Стихотворения и поэмы. Указ. изд. С. 81–84.
- ¹⁸ Здесь и далее стихотворение Томаса Элиота «Rhapsody on a Windy Night» цитируется по изданию: Eliot T. S. Selected Poems. London: Faber and Faber, 2009. P. 16–18.
- ¹⁹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. С. 169.
- ²⁰ Бурлюк Д., Хлебников В., Крученых А., Маяковский В., Лившиц Б., Бурлюк Н., Кандинский В. Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства. URL: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slap.htm>
- ²¹ Цит. по: Андреев Л. Г. Сюрреализм. История. Теория. Практика. М.: Гелеос, 2004. С. 20.
- ²² Рембо А. Письмо ясновидящего / Пер. с фр. В. Лукова // Жук М. И. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 92.
- ²³ Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМПЛИ, 2010. С. 93–94.
- ²⁴ Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМПЛИ, 2010. С. 94.

Лекция 3

- ¹ От евангельского сравнения лицемеров с «гробами повапленными, которые красивы снаружи, а внутри полны мертвых костей и всякой мерзости» (Мф. 23:27). Повапленный — то есть раскрашенный.
- ² Здесь и далее «Письмо отцу» цитируется в переводе Евгении Кацевой по изданию: Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. Указ. изд.
- ³ Давид К. Франц Кафка / Пер. с фр. А. Михилева. Харьков: Фолио, 1998. С. 32.
- ⁴ Цит. по: Давид К. Указ. соч. С. 51.
- ⁵ У Франца Кафки было древнееврейское имя Аншел (счастливый, блаженный), которое ему дали в честь деда по материнской линии — набожного образованного человека. Прадед писателя был еще более ученым и праведным человеком, чем дед. За ум и благочестие его одинаково уважали и евреи, и христиане. Семейная легенда рассказывала, что однажды при пожаре случилось чудо из-за святости прадеда. Огонь перекинулся через его дом, не тронув того, другие же здания вокруг сгорели дотла (Дневник, 25 декабря 1911 года).
- ⁶ Здесь и далее письма к Фелице Бауэр цитируются в переводе Михаила Рудницкого по изданию: Франц Кафка. Письма к Фелиции и другая корреспонденция (1912–1917). М Ad Marginem, 2004.

- ⁷ Новелла «Кочегар» («Der Heizer»), опубликованная в 1913 году, является первой главой романа Кафки «Америка» («Пропавший без вести»).
- ⁸ Зусман В. Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1996. С. 42.
- ⁹ Фромм Э. Искусство любить / Пер. с англ. Э. Спировой. М.: АСТ, 2009. С. 24.
- ¹⁰ Фромм Э. Искусство любить / Пер. с англ. Э. Спировой. М.: АСТ, 2009. С. 24.
- ¹¹ Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки / Пер. с нем. А. Семенова-Тян-Шанского // Брод М. О Франце Кафке: Франц Кафка. Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки (Кафка и Толстой). СПб.: Акад. проект, 2000. С. 377.
- ¹² Брод М. Узник абсолюта / Пер. с нем. Л. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2003. С. 37.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Кафка писал в дневнике: «Я прохожу мимо борделя, как мимо дома возлюбленной» (1910 год). В его путевых заметках о посещении Милана есть запись: «Бегал за проститутками на Соборной площади и в галерее. — Утром извинялся перед Максом за бордель» (4 сентября 1911 года).
- ¹⁵ Здесь и далее письма Франца Кафки к Макс Броду цитируются в переводе Марка Харитонова по изданию: Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. Указ. изд.
- ¹⁶ Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Указ. изд. С. 377–388.
- ¹⁷ Брод М. Узник абсолюта. Указ. изд. С. 24.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Рудницкий М. «Приворожить словом...» // Франц Кафка. Письма к Фелиции и другая корреспонденция (1912–1917). Указ. изд. С. 9.
- ²⁰ Здесь и далее письма Франца Кафки к Милене Есенской цитируются в переводе Альберта Карельского и Нины Федоровой по изданию: Кафка Ф. Письма к Милене. М.: Азбука-классика, 2008.
- ²¹ Цит. по: Брод М. Узник абсолюта. Указ. изд. С. 38.

Лекция 4

- ¹ Давид К. Указ. соч. С. 67.
- ² Цит. по: Кафка Ф. Дневники / Пер. с нем. Е. Кацевой. Указ. изд. С. 200.
- ³ Кафка Ф. Завещание / Пер. с нем. Е. Кацевой // Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. Указ. изд. С. 347.

- ⁴ Цит. по: Гулыга А. В. Человек в мире отчуждения (Социальные аспекты творчества Франца Кафки) // Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. СПб.: Алетейя, 2000. С. 414.
- ⁵ Балинт Б. Кафка: жизнь после смерти. М.: Эксмо, 2018. С. 152.
- ⁶ Балинт Б. Указ. соч. С. 165–166.
- ⁷ Цит. по: Брод М. О Франце Кафке: Франц Кафка. Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки (Кафка и Толстой) / Пер. с нем. Е. Кибардиной и др. Указ. изд. С. 157.
- ⁸ Кафка Ф. Письмо Оскару Поллаку (27 января 1904 года) / Пер. с нем. В. Белоножко // Кафка Ф. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 460.
- ⁹ Цит. по: Аверкина С. Н. Рецепция творчества Франца Кафки в послевоенной немецкоязычной литературе: И. Айхингер, Э. Канетти, М. Грубер. Диссертация кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2000. С. 25.
- ¹⁰ Адорно Т. Заметки о Кафке // Звезда. 1996. № 12. С. 120.
- ¹¹ Здесь и далее новелла «Как строилась китайская стена» цитируется в переводе Веры Станевич по изданию: Кафка Ф. Рассказы. Процесс. Замок. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 38–49.
- ¹² Кафка Ф. Верхом на ведре / Пер. с нем Н. Касаткиной // Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести (Америка). Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 234.
- ¹³ Зусман В. Г. Художественный мир Франца Кафки. Указ. изд. С. 150.
- ¹⁴ Копелев Л. Трудное путешествие Франца Кафки в Россию. URL: <http://www.kafka.ru/kritika/read/trudnoe-puteshestvie>
- ¹⁵ Зусман В. Г. Художественный мир Франца Кафки. Указ. изд. С. 5.
- ¹⁶ Брод. М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Указ. изд. С. 364.
- ¹⁷ Гулыга А. В. Человек в мире отчуждения (Социальные аспекты творчества Франца Кафки). Указ. изд. С. 370.
- ¹⁸ Канетти Э. Из книги: Заметки: 1942–1972 / Пер. с нем. С. Власова // Человек нашего столетия. М.: Прогресс, 1990. С. 300.
- ¹⁹ Кафка Ф. Дорога домой / Пер. с нем. С. Апта // Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести (Америка). Указ. изд. С. 108.
- ²⁰ Гугнин А. А. Франц Кафка // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 261.
- ²¹ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда / Пер. с англ. А. Кривцовой и Е. Ланна. М.: АСТ, 2017. С. 157.
- ²² Франц Кафка в русской культуре: [составление, вступ. статья, комментарии А. О. Филиппова – Чехова]. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 530. То же: Якобсон А. А. Из дневников // Якобсон А. А. Почва и судьба. М.; Вильнюс, 1992. С. 264–290.

- ²³ В психоневрологии так обозначается феномен «ложной памяти» (фр. букв.: «уже виденное»).
- ²⁴ Адорно Т. Указ. соч. С. 120–121.
- ²⁵ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 101. То же: Берлин И. Встречи с русскими писателями // Берлин И. История свободы. Россия. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 478.
- ²⁶ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 107. То же: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой в 3 т. М.: Время, 2007; Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой: Сб. М.: Сов. писатель, 1991. С. 520–541.

Лекция 5

- ¹ Reiner Stach. Is that Kafka? 99 finds / translated from German by Kurt Beals. New York: A New Direction Book, 2016. P. 235.
- ² Машевский А. Г. Указ. лекция.
- ³ Блаженный Августин, епископ Иппонийский. Исповедь. М.: Благовест, 2014. С. 382.
- ⁴ Здесь и далее новелла «Превращение» цитируется в переводе Соломона Апта по изданию: Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести (Америка). Указ. изд.
- ⁵ Здесь и далее новелла «Die Verwandlung» цитируется по изданию: Кафка F. Die Verwandlung. Prag: Vitalis, 2008.
- ⁶ Здесь и далее фрагмент «Свадебные приготовления в деревне» цитируется в переводе Соломона Апта по изданию: Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести (Америка). Указ. изд.
- ⁷ Турышева О. Н. Вина как предмет художественной мысли: Ф. М. Достоевский, Ф. Кафка, Л. Фон Триер. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. С. 50–51.
- ⁸ Там же. С. 58.
- ⁹ Деноминация персонажа станет одним из приемов повествования в романах Кафки, написанных после «Превращения». Если в романе «Америка» (1912) у героя есть имя и фамилия — Карл Россман, то в «Процессе» у Йозефа К. уже нет полной фамилии, а у землемера К. в «Замке» вместо имени и фамилии — только одна буква.
- ¹⁰ Хафнер С. История одного немца / Пер. с нем. Н. Елисеева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. С. 7–8.
- ¹¹ Мао Цзэ-дун. Избранные произведения в 5 т. Т. 2. Пекин: Изд-во литературы на иностранных языках, 1969. С. 31–32.
- ¹² Цит. по: Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Пер. с англ. Д. Дудинской. Минск: Попурри, 1998. С. 286.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Набоков В. Указ. соч. С. 382.

- ¹⁵ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 351–352.
- ¹⁶ Здесь и далее новелла «В исправительной колонии» цитируется в переводе Анны Глазовой по изданию: Кафка Ф. В исправительной колонии // Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 336–358.
- ¹⁷ Баскакова Т. Процесс над Кафкой: Кафка в русской культуре // URL: http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Process-nad-Kafkoj-Kafka-v-russkoj-kul-ture#_ftn1
- ¹⁸ Здесь и далее роман «Процесс» цитируется в переводе Риты Райт-Ковалевой, кроме отдельных случаев, по изданию: Кафка Ф. Рассказы. Процесс. Замок. Указ. изд.
- ¹⁹ Здесь и далее философская драма «Фауст» Иоганна Вольфганга Гёте в переводе Николая Холодковского цитируется по изданию: Гёте И. В. Фауст. СПб.: Азбука, 2000.
- ²⁰ Здесь и далее философская драма «Фауст» Иоганна Вольфганга Гёте в переводе Бориса Пастернака цитируется по изданию: Гёте И. В. Фауст. М.: Изд-во «Э», 2017.
- ²¹ Сартр Ж.-П. Бодлер: биография отдельного лица / Пер. с фр. Г. Косикова. М.: УРСС, 2004.
- ²² Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Указ. изд.
- ²³ Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / Пер. с англ. Т. Драбкиной. М.: Класс, 2004. С. 323.
- ²⁴ Набоков В. Указ. соч. С. 392.
- ²⁵ Талант — счетно-денежная единица, использовавшаяся в эпоху Античности в Европе, Азии и Северной Африке, равная 16,8 кг золота.
- ²⁶ Здесь и далее новелла «Общее дело «Грентон Стар»» цитируется в переводе Алекса Керви по изданию: Уэлш И. Эйсид Хаус. М.: АСТ, 2004.

Лекция 6

- ¹ Левинтон Г. А. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 1. М.: Рос. Энциклопедия, 1994. С. 544.
- ² Гугнин А. А. Указ. соч. С. 261.
- ³ Король З. А. Специфика художественного пространства и времени в романах Франца Кафки // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2011. № 1. С. 46.
- ⁴ Кафка писал роман «Америка», сознательно опираясь на творчество Чарльза Диккенса. Он говорил о замысле «Америки»: ««Копперфилд» Диккенса («Кочегар» — прямое подражание Диккенсу; в еще большей степени — задуманный роман). [...] Моим намерением было, как я теперь вижу, написать диккенсовский роман, но обогащенный более резкими осветителями, которые я позаимствовал бы у времени, и более слабыми, которые я извлек бы из себя» (Дневник, 8 октября 1918 года).

- ⁵ В 1913 году эта глава романа «Америка» была опубликована отдельно, под названием «Кочегар». Друзья и критики обратили внимание Кафки на эту «ошибку». У автора была возможность исправить текст для последующих изданий, но он не стал это делать, сохранив символичность пространства.
- ⁶ Кафка Ф. Америка / Пер. с нем. В. Белоножко // Кафка. Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М.: Политиздат, 1991. С. 239–240.
- ⁷ Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / Пер. с фр. Г. Гельфанд. М.–СПб.: Университетская книга, 1999. С. 132.
- ⁸ Здесь и далее роман «Пропавший без вести» (Америка) цитируется в переводе Михаила Рудницкого по изданию: Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести (Америка). Указ. изд.
- ⁹ Сафрански Р. Кафка. Пишущий ради жизни. М.: Лёд, 2025. С. 122.
- ¹⁰ Белобратов А. В. Процесс «Процесса»: Франц Кафка и его роман-фрагмент // Кафка Ф. Процесс / Пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой, Г. Снежинской. М.: Азбука-Аттикус, 2006. С. 279–316.
- ¹¹ Более подробно история публикации романа «Процесс» излагается в статье: Белобратов А. В. Указ. соч.
- ¹² Гинзбург Е. Крутой маршрут: хроники времен культа личности. М.: Астрель: АСТ, 2008. С. 144.
- ¹³ К сожалению, до нас не дошли ответы Фелицы Бауэр: через год после окончательного разрыва Кафка сжег письма своей возлюбленной.
- ¹⁴ Кафка Ф. Процесс / Пер. с нем. Л. Бершидского. М.: Альпина Паблишер, 2021. С. 280.
- ¹⁵ Фромм Э. Бегство от свободы. Указ. изд.
- ¹⁶ Цит. По: Батай Ж. Кафка // Батай Ж. Литература и Зло / Пер. с фр. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Бунтман. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 112.
- ¹⁷ Здесь и далее роман «Замок» цитируется в переводе Риты Райт-Ковалевой по изданию: Кафка Ф. Рассказы. Процесс. Замок. Указ. изд.
- ¹⁸ Сафрански Р. Указ. соч. С. 286.
- ¹⁹ Там же. С. 287.
- ²⁰ Цит. по: Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Указ. изд. С. 359.
- ²¹ Волощук Е. В. Хроника странствий духа. Этюды о Франце Кафке. Киев: Юніверс, 2001. С. 108.
- ²² Stach R. Is that Kafka? 99 Finds. New York: New Directions Publishing Corporation, 2016. P. 143–145.
- ²³ Генис А. Уроки чтения. Камасутра книжника. М.: Редакция Елены Шубиной, АСТ, 2013. С. 40.

- ²⁴ Цит. по: Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186.
- ²⁵ Там же.

Лекция 7

- ¹ О связи творчества Франца Кафки с Россией и о судьбе его книг в СССР можно написать докторскую диссертацию. Это не входило в мои планы, поэтому, если вам захочется глубже разобраться в данной теме, рекомендую следующие работы: Франц Кафка в русской культуре: [составление, вступ. статья, комментарии А. О. Филиппова-Чехова]. М.: Центр книги Рудомино, 2012; Синеок А. А. Отечественная литературно-художественная критика 1956–1972 гг. о творчестве Франца Кафки: эволюция, инволюция, рецепция: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 1998.
- ² Синеок А. А. Кафка в нашей жизни. URL: <http://www.kafka.ru/kritika/read/kafka-v-nashey-zhizni>
- ³ Рюриков Б. Кафка, Франц // Литературная энциклопедия. М., 1931. Т. 5. С. 165.
- ⁴ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 154. То же: Письмо Бориса Пастернака Альберу Камю от 28 июня 1958 г. // Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 544–546.
- ⁵ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 101. То же: Берлин И. Встречи с русскими писателями. Указ. изд. С. 478.
- ⁶ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 107. То же: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Указ. изд. С. 294; Роскина Н. Указ. соч. С. 520–541.
- ⁷ Цит. по: Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 394. То же: Ахматова А. А. Подражание Кафке // Ахматова А. А. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 2. Стихотворения. 1959–1966. М.: Эллис Лак, 1999. С. 94–95.
- ⁸ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 482. То же: Цветаева М. И. Собр. соч. в 7 т. Т. 7. М.: Эллис Лак, 1995. С. 648.
- ⁹ Маркес Г. Г. СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы! / Пер. с исп. Н. Попрыкиной. URL: <http://www.marquez-lib.ru/works/sssр-22400000-kvadratnih-kilometra-bez-reklamy-koka-koly.html>
- ¹⁰ Копелев Л. Указ. соч.
- ¹¹ Некрасов В. Первое знакомство: из зарубежных впечатлений. М.: Советский писатель, 1960. С. 63.

- ¹² Синеок А. А. Отечественная литературно-художественная критика 1956–1972 гг. о творчестве Франца Кафки: эволюция, инволюция, рецепция. Указ. изд. С. 43.
- ¹³ Гулыга А. В. Пятьдесят на Волхонке // Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Указ. изд. С. 414.
- ¹⁴ Роман, человек, общество. На встрече писателей Европы в Ленинграде // Иностранная литература. Л. 1963. № 11. С. 244.
- ¹⁵ Губерман И. Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью // Апрель: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. Вып. 6. М.: Известия, 1992. С. 31.
- ¹⁶ Сучков Б. Мир Кафки // Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. М.: Прогресс, 1965. С. 31.
- ¹⁷ Аксенов В. Лекции по русской литературе. М.: Эксмо. 2019. С. 228–229.
- ¹⁸ Копелев Л. Указ. соч.
- ¹⁹ Автор этой формулировки — публицист и крупный партийный деятель ГДР Альфред Курелла.
- ²⁰ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 97. То же: Симонов К. Открыто и честно // Советская культура. 1986. № 7. С. 6.
- ²¹ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 502–503. То же: Симонов К. М. Собр. соч. в 10 т. Т. 12 (доп.). Письма 1943–1979. М.: Худож. лит., 1987. С. 445–446.
- ²² Гулыга А. В. Пятьдесят на Волхонке // Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Указ. изд. С. 415.
- ²³ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 514. То же: Кацева Е. Мой личный военный трофей. Повесть о жизни. М.: Радуга, 2002. С. 210–227.
- ²⁴ Белобратов А. В. Указ. соч. С. 279–316.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Филиппов-Чехов А. О. Franz Kafka™ // Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 13.
- ²⁷ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 527. То же: Айги Г. Н. О да: свет Кафки // Айги Г. Н. Разговор на расстоянии. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 131–137.
- ²⁸ Адорно Т. Указ. соч. С. 120.
- ²⁹ Франц Кафка в русской культуре. Указ. изд. С. 526. То же: Айги Г. Н. Указ. соч. С. 131–137.

Восстание «вечного сына», или Первый кафкианский пастиш

- ¹ Название «пражский круг» вошло в обиход благодаря книге воспоминаний Макса Брода (1966).
- ² Такой подзаголовок содержит книга под редакцией Хартмута Биндера, посвященная пражским авторам второго ряда — современни-

- кам Макса Брода и Франца Кафки: Binder H. (Hrsg.). Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas. Berlin, 1991.
- ³ Fiala-Fürst I. Karl Brand // URL: <https://limam.upol.cz/de/authors/38>.
- ⁴ Цит. по: Vollmer H. Karl Brand // Binder H. (Hrsg.). Op. cit. S. 261.
- ⁵ Первая публикация состоялась в октябре 1915 года в ежемесячном журнале «Die weißen Blätter».
- ⁶ Schenk K. Kafka-Umschriften. Zur Inter- und Hypertextualität einer Rezeptionsweise // Höhne S., Udolph L. (Hrsg.). Franz Kafka: Wirkung und Wirkungsverhinderung. Köln; Weimar, 2014. S. 138.
- ⁷ В немецком языке, как и в русском, слово «клоп» (Wanze) имеет уничижительные коннотации (ср.: Wanzen knacken — *разг.* давить клопов; fette Wanze — *груб.* жирный клоп, жирдяй; Wanze — *перен.* паразит).
- ⁸ Именно так называется обстоятельное биографическое исследование Петера-Андре Альта: Alt P.-A. Franz Kafka: Der ewige Sohn. München, 2005.
- ⁹ Грубер М. В Замок / Пер. с нем. Г. Снежинской. СПб., 2004.

Научно-популярное издание
Танымал ғылыми басылым

ЖУК Максим

ФРАНЦ КАФКА: ЛИТЕРАТУРА АБСУРДА И НАДЕЖДЫ

Путеводитель по творчеству

Заведующий редакцией *О. Ро*
Ответственный редактор *А. Никтошенко*
Художественный редактор *Е. Ершова*
Технический редактор *К. Кочурина*
Корректоры *Л. Асанова, Н. Быкова, А. Конкина*
Верстка *Е. Зеленина*

В оформлении книги использованы фотографии и иллюстрации

© Wikimedia Commons (с. 89, 90, 96, 99, 100,
102, 105, 114, 117, 143, 183, 211, 238, 245),

в оформлении обложки — © Strela Studio / shutterstock.com.

Подписано в печать / Баспаға қол қойылды 30.10.2025.

Формат 60 × 88 $\frac{1}{16}$. Гарнитура «CharterITC», «FranklinGothicBookITC».

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,5.

Тираж 2000 экз. О-СНМ-35946-01-Р. Заказ №

Изготовитель:	Өндіруші:
ООО «Издательство АЗБУКА» –	«АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ –
обладатель товарного знака КоЛибри	КоЛибри тауар белгісінің иесі
115093, Москва, вн. тер. г.	115093, Мәскеу, қ. іш. аум.
муниципальный округ Даниловский,	Даниловский муниципалдық округі,
пер. Партийный, д. 1, к. 25	Партийный т.ш., 1-үй, к. 25
Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19	Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru	Эл. поштасы: sales@atticus-group.ru
Филиал ООО «Издательство АЗБУКА»	Санкт-Петербург қаласындағы
в г. Санкт-Петербурге	«АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ филиалы
191024, Санкт-Петербург,	191024, Санкт-Петербург,
Херсонская ул., д. 12–14, лит. А	Херсон көшесі, 12–14 үй, лит. А
Тел.: (812) 327-04-55	Тел.: (812) 327-04-55
E-mail: trade@azbooka.spb.ru	Эл. поштасы: trade@azbooka.spb.ru
www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru	www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru
Отпечатано в России.	Ресейде басып шығарылған.

Сведения о подтверждении соответствия издания
согласно законодательству РФ о техническом регулировании можно получить
по адресу: <https://certification.atticus-group.ru/>.

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін
растау туралы мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады:
<https://certification.atticus-group.ru/>.

Знак информационной продукции (Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)
Ақпараттық өнім белгісі (29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)

16+